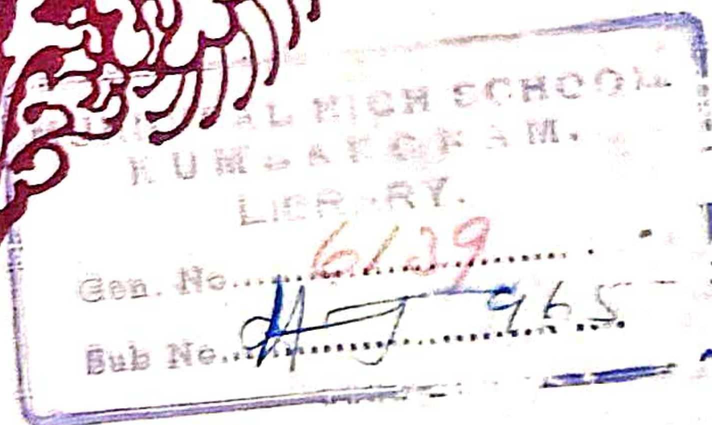




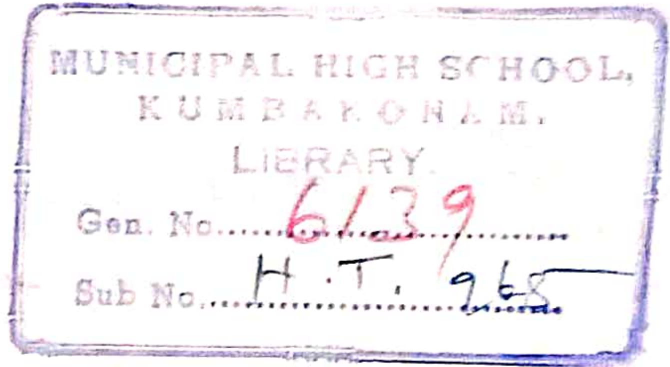
ஓவியக் கலை

நந்தலால் போஸ்

ஓவியக் கலை

நந்தலால் போஸ் அவர்கள்

ஆக்கிய முதனூலின் மொழிபெயர்ப்பு





அ. பெருமாள்,

ஓவியக் கலை விரிவுரையாளர், விஸ்வபாரதி பல்கலைக் கழகம்,

சாந்திநிகேதன், மே. வங்காளம்.

முதற் பதிப்பு :—1956.

விலை ரூ. 1—8—0.

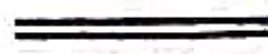
அச்சிட்டோர் :
லலிதா பிரிண்டர்ஸ் பிரைவேட் லிமிடெட்,
18, வடக்கு வெளிவீதி, மதுரை.



வெண்கலப் பொம்மை: கிரீட் தீவு

பொருளடக்கம்

			பக்கம்
i.	முகவுரை		
ii.	நந்தலால் போஸ் அவர்கள் வரலாறு		
1.	முன்னுரை	...	9
2.	கல்வியில் ஓவியக்கலை	...	11
3.	ஓவியப்பணி ஒரு யோகசாதனை	...	19
4.	ஓவிய அறிமுகம்	...	27
5.	ஓவியத்துறையும் உடலமைப்பறிவும்	...	31
6.	சந்தம்	...	45
7.	ஆலங்கரண ஓவியம்	...	47
8.	ஓவியச் சிருஷ்டியின் மூல சூத்திரம்	...	63
9.	ஓவியச் சிற்றுரை	...	67
10.	கலைகளின் பரஸ்பர உறவு	...	72
11.	ஓவியக் கண்ணோட்டம்	...	74



படங்களின் விபரம்

1. புத்த கயா கோயிலிலுள்ள புத்தர் சிலை—(மகத காலம் கி. பி. 8-ம் நூற்றாண்டு)
—சாந்தசிகம்: தனிச்சந்தத்தில் அமைந்தது.
2. தமிழ் நாட்டு நடராஜர் விக்கிரகம்—(வெண்கலச் சிலை கி. பி. 10-ம் நூற்றாண்டு)
—சாந்தசிகம்: தனிச்சந்தத்தில் அமைந்தது
3. எகிப்து தேசத்துச் சிற்பம்—(கி. மு. 2650)
—வியஞ்சகம்
4. கிரேக்க சிற்பி மைரன் செதுக்கின சிலையின் ரோமானிய நகல்—(கி. மு. 500—440)
—அநுகாரகம்
5. எகிப்து தேசத்துச் சுவரோவியம் (18-வது மன்னர் வமிசம்)
—வியஞ்சகம்
6. அஜந்தா 16-வது குகையிலுள்ள சுவரோவியம் (கி. பி. 5-ம் நூற்றாண்டு)
—சாந்தசிகம்: வகுப்புச்சந்தத்தில் அமைந்தது.
7. ஐரோப்பிய சித்திரம் (ஓவியர் பீடர் பால் ரூபன்ஸ்; கி. பி. 1577—1640)
—அநுகாரகம்
8. நவீன ஆங்கிலேய சித்திரம் (ஓவியர் சி. ஆர். டபிள்யூ நெவின்ஸன்)
—சாந்தசிகம்: வகுப்புச்சந்தத்தில்அமைந்தது.
9. சீன சித்திரம் (ஓவியர் சக்ரவர்த்தி ஹூய்-த்ஸூங்; கி. பி. 12-ம் நூற்றாண்டு)
—வியஞ்சகம்
10. ஜப்பானிய சித்திரம் (ஓவியர் சக்ரவர்த்தி யாஸூ நோபு; காநோ ஓவியர் குழாம் கி. பி. 1620-85)
—வியஞ்சகம்
11. எகிப்து தேசத்துச் சுவரோவியம் (எட்டாவது அரச வம்சம்; சுமார் கிமு. 1400)
—சாந்தசிகம்: வகுப்புச்சந்தத்தில் அமைந்தது.
12. ஆங்கிலேய தையல் வேலை (எலிஜபெத்து ராணிக் காலம்; கி. பி. 1558-1603)
—அலங்கரணம்: சாதாரணச்சந்தத்தில் அமைந்தது.

வரி ஓவியங்கள் முதனூல் ஆசிரியரால் வரையப்பட்டவை.

34-ம் பக்கத்திலுள்ள படம் எகிப்து நாட்டுத் துயர் காட்டும் ஓவியத்தின் நகல்

35-ம் பக்கத்திலுள்ள இரண்டு படங்களில் அதன் விளக்கம் காட்டப் பட்டிருக்கிறது.

35-ம் பக்கத்திலுள்ள மற்றொன்று கழுதைப் புலியின் ஒப்பற்ற பொம்மைப் படம்; அப்பொம்மை வடமேற்கு எல்லைப்புற மாகாணத்தில் கிடைத்தது.

முகவுரை

சமீப காலமாகத்தான் தமிழ் மொழியில் ஓவியக்கலையைப் பற்றிய நூல்கள் வெளிவர ஆரம்பித்திருக்கின்றன. எனினும் அந்நூலாசிரியர்கள் பெரும்பாலும் சரித்திர இலக்கிய ஆராய்ச்சிக் காரர்களே. ஓவியக் கலைஞர்களே தம் அனுபவத்தைக் கொண்டு எழுதிய நூல்கள் இல்லையென்றே சொல்லலாம். ஆகையால் உலகம் போற்றும் ஓவிய நிபுணராகிய ஆச்சாரிய நந்தலால் போஸ் அவர்கள் தம் அறுபதாண்டு அனுபவத்தைக் கொண்டு எழுதிய இச்சிறு நூலைத் தமிழ் மக்களுக்குப் பயன்படுமாறு வங்காளியிலிருந்து தமிழில் மொழிபெயர்க்க விருப்பங் கொண்டேன்.

மொழி பெயர்ப்பவர் முதலில் வங்காளியும் தமிழும் நன்கு பயின்றவராயிருக்க வேண்டும். இரண்டாவது அவருக்கு ஓவியக் கலையில் பயிற்சியும் கீழ்நாட்டுக் கலையின் தத்துவ அறிவும் இருந்தால் தான் இக்காரியம் இனிது நிறைவேற முடியும். சாந்திநிகேதனத்தில் பல்லாண்டுகள் வங்க அறிஞர்கள் சமூகத்தில் வசிப்பதால் வங்க மொழியைச் சுமாராகக் கற்றிருக்கிறேன். தமிழில் பாண்டித்தியம் இல்லாமற் போனாலும் தாய்மொழிப் பற்றினால் தமிழையும் நான் மறந்துவிடவில்லை. என்றாலும் என்னுடைய வங்க, தமிழ் மொழிகளிலுள்ள சிற்றறிவை மாத்திரம் நம்பி நான் இந்நூலின் மொழிபெயர்ப்பைத் தொடங்கியிருக்க மாட்டேன். ஆனால், சென்ற இருபதாண்டுகளுக்கு மேலாக என் ஆசிரியர் நந்தலால் போஸ் அவர்களின் அருகில் நெருங்கிப் பழகும் போதும் ஓவியப் பயிற்சியின் போதும் அவர் எனக்கு அன்புடன் எடுத்துரைத்த விஷயங்களே இந் நூலில் அடங்கியிருப்பதால் நான் தைரியத்துடன் இம் மொழி பெயர்ப்பை மேற்கொண்டேன். அதனுடன் அவர் எப்போதும் என்னிடம் காட்டின குறையாத அன்பும் உற்சாகமும் தான் எனக்கு இவ்வேலையில் ஊக்கத்தைக் கொடுத்தன.

இந்நூலில் ஓவியத் தொழில் முறையைப்பற்றியும், பாகுபாடுகளைப் பற்றியும், தத்துவத்தைப் பற்றியும் கூறியிருப்பதால் சாதாரணமாய்ப் பழக்கத்திலில்லாத பல புதிய பதங்கள் சேர்க்கப் பட்டிருக்கின்றன. ஆகையால், எல்லோரும் இந்நூலை முதல் தடவையில் வாசித்துப் புரிந்துகொள்வது கடினமாயிருக்கலாம்.

நூலாசிரியர் ஓவியப் பயிற்சியின்போது தம்மைவிட பெரியவர்களோடும், மாணவர்களோடும் தாம் நடத்திய உரையாடலும் ஆராய்ச்சியுமே இந்நூல் தோன்றுவதற்குக் காரணம். வெவ்வேறு சமயங்களில் வெவ்வேறு அவசியங்களைப் பொறுத்து எழுதப்பட்ட விஷயங்களாகையால் ஆங்காங்கு ஒரு முறைக்கு மேல் இரு முறையாகக் கூறப்பட்டிருக்கும். இப் புதுத் துறைக்கு இம்முறை வேண்டப்படுவது ஒன்று.

இம்மொழிபெயர்ப்பு நன்கு அமைவதற்குத் துணை புரிந்த நண்பர்களுக்கும் அச்சகத்தாருக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றி உரியது.

ஓவியக் கலைஞர்கள் மட்டுமல்ல; தமிழ் மக்கள் அனைவரும் இந்நூலை வரவேற்பார்கள் என்று நம்புகிறேன்.

கலாபவன்,
சாந்திநிகேதன்,
14—4—56

அ. பெருமாள்

நந்தலால் போஸ்

[வாழ்க்கை வரலாறு]

இன்றைய இந்திய ஓவியக்கலை உலகில் தலைசிறந்த மேதாவி எனப் போற்றப்படுபவர் ஆச்சாரிய நந்தலால் போஸ் அவர்களாவார். இவர் 1883-ம் ஆண்டில் பீஹாரிலுள்ள கரக்பூர் என்னும் ஊரில் பிறந்தவர். கல்கத்தாவில் மெட்ரிகுலேஷன் படிப்பும் இரண்டாண்டுகள் கல்லூரியில் படிப்பும் பெற்றபின் தம்மை இளமையிலிருந்தே கவர்ந்துவரும் ஓவியக் கலையிலுள்ள ஆர்வத்தால் தூண்டப்பட்டு அங்குள்ள அரசாங்கக் கலைக் கல்லூரியில் சேர்ந்து ஓவியம் பயின்றார். நல்வினைப் பயனாக இவர் இந்திய ஓவியக் கலையின் மறுமலர்ச்சிக்குத் தந்தையாகிய டாக்டர் அவனீந்திரநாத் தாகூரை ஆசிரியராய்ப் பெற்று அவருடைய தலைசிறந்த மாணவர் ஆனார். பின்னர் கலைப்பயிற்சியில் வெற்றியும் புகழும் பெற்று விசித்திரா என்னும் கலை ஸ்தாபனத்தின் தலைமை ஆசிரியர் பதவியை ஏற்றார்.

அச்சமயம் இவர் ஹெறிங்ஹாம் அம்மையார் முதலியோருடன் ஒத்துழைத்து அஜந்தா, பாக் முதலிய குகை ஓவியங்களைப் பிரதி செய்தார்; கல்கத்தாவிலுள்ள ஜே. ஸி. போஸின் விஞ்ஞானக் கழகத்துச் சுவர்களிலும் ஓவியம் தீட்டியுள்ளார்.

திரு. நந்தலால் 1922-ல் கவிஞர் தாகூரின் அழைப்பிற்கிணங்கிச் சாந்திநிகேதனத்திலுள்ள விஸ்வபாரதியின் கலைக் கல்லூரி-கலாபவனத்திற்கு டைரக்டர் ஆனார்; 1924-ல் கவிஞர் மேற்கொண்ட சீனா, ஜப்பான் முதலிய கிழக்கு நாட்டுப் பயணத்தின்போது உடன் சென்று அந்நாட்டுக் கலைஞர்களுடன் தொடர்பு கொண்டார்.

காந்தி அடிகளின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி இவர் லட்சுமணபுரி, பெய்ஸ்பூர், ஹரிபுரா முதலிய அ. இ. காங்கிரஸ் மகாநாடுகளில் ஓவிய அலங்காரப் பொறுப்புகளை மேற்கொண்டு பணியாற்றியுள்ளார்.

இவர் தீட்டியுள்ள ஓவியங்கள் கணக்கில. தெய்வங்களின் திருவடிவங்கள் முதல் இயற்கையிலுள்ள எறும்பு ஈருகவுள்ள எல்லாப் பொருள்களையும் இனிய ஓவியங்கள் ஆக்கியுள்ளார்.

சாந்திநிகேதனத்து ஒவ்வொரு கட்டிடச் சுவரிலும் இவர் தீட்டின ஓவியங்கள் விளங்குவதைக் காணலாம். பரோடாவிலுள்ள கீர்த்தி மந்திர் என்னும் மாளிகையிலும் இவர் அரிய சுவரோவியங்கள் தீட்டியுள்ளார்.

தமது வாழ்க்கையையே ஓவியக்கலைக்கு அர்ப்பணித்துள்ள டாக்டர் நந்தலால் போஸ் இந்தியப் பண்பிற்கும் மரபுக்கும் ஏற்ற வாறு ஓவியக்கலையில் புதிய விளக்கமும், வழியும் கண்டுள்ளார். இன்றைய இந்தியாவின் சிறந்த ஓவியர்கள் பலரும் இவரிடம் பயிற்சி பெற்ற மாணவர்கள் என்று துணிந்து கூறலாம். நல் லாசிரியராக விளங்கும் இவர்பால் அமைந்த உயரிய பண்பும் நல்லொழுக்கமும் இவர்களுடைய மாணவர்கள் உள்ளத்தைக் கவர்ந்து கொண்டமையின் அவர்கள் அனைவரும் தங்கள் மனக் கோயிலில் வைத்துப் பாராட்டுகின்றார்கள்.

இவருடைய ஓவியப்பணியைப் பாராட்டி காசிப் பல்கலைக் கழகம் 1950 டிசம்பரில் இவருக்கு கௌரவ டாக்டர் பட்டம் அளித்தது; அடுத்து விஸ்வபாரதி பல்கலைக்கழகமும் தேசிக உத்தமர் என்ற டாக்டர் பட்டம் கொடுத்துக் கௌரவித்தது; இந்திய சர்க்காரும் இவருக்கு 1955-ல் பத்ம விபூஷண் பட்டம் அளித்துப் பாராட்டியுள்ளது.

இன்று இந்தியக் கலைப்பயிற்சிக்கு ஒப்பற்ற கல்லூரியாக விளங்கும் கலாபவனம் இவருடைய சிருஷ்டி. இவர் 1951ல் கலா பவனத்து டைரக்டர் பதவியிலிருந்து ஓய்வு எடுத்துக்கொண்டார்; எனினும் கௌரவப் பேராசிரியராக இன்றும் விஸ்வபாரதியில் பணியாற்றி வருகின்றார்.

இவருக்கு ஆண்மக்கள் இருவரும் பெண்மக்கள் இருவரும் உள்ளனர்.

இவர் இயற்றிய வங்காளி நூல்கள்: 1. ரூபாவளி, மூன்று பாகங்கள், 2. ஆலங்கரண ஓவியம், 3. சில்ப கதா, 4. சில்பசர்ச்சா,



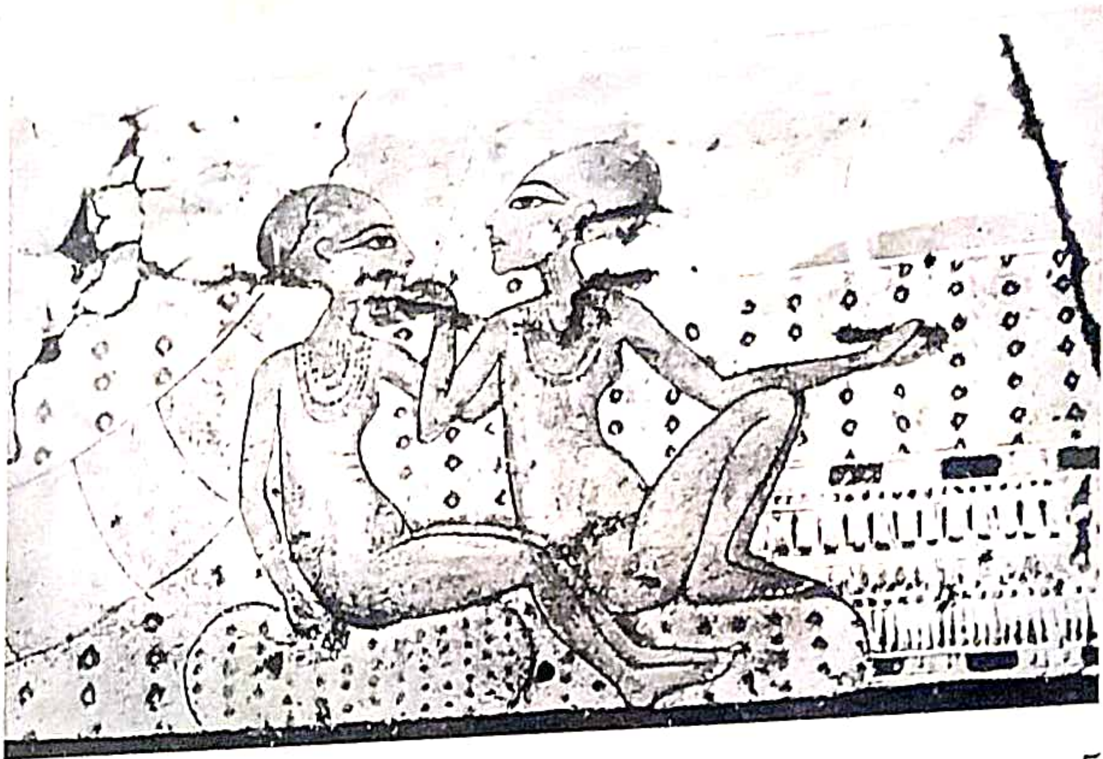
1



2

3

4

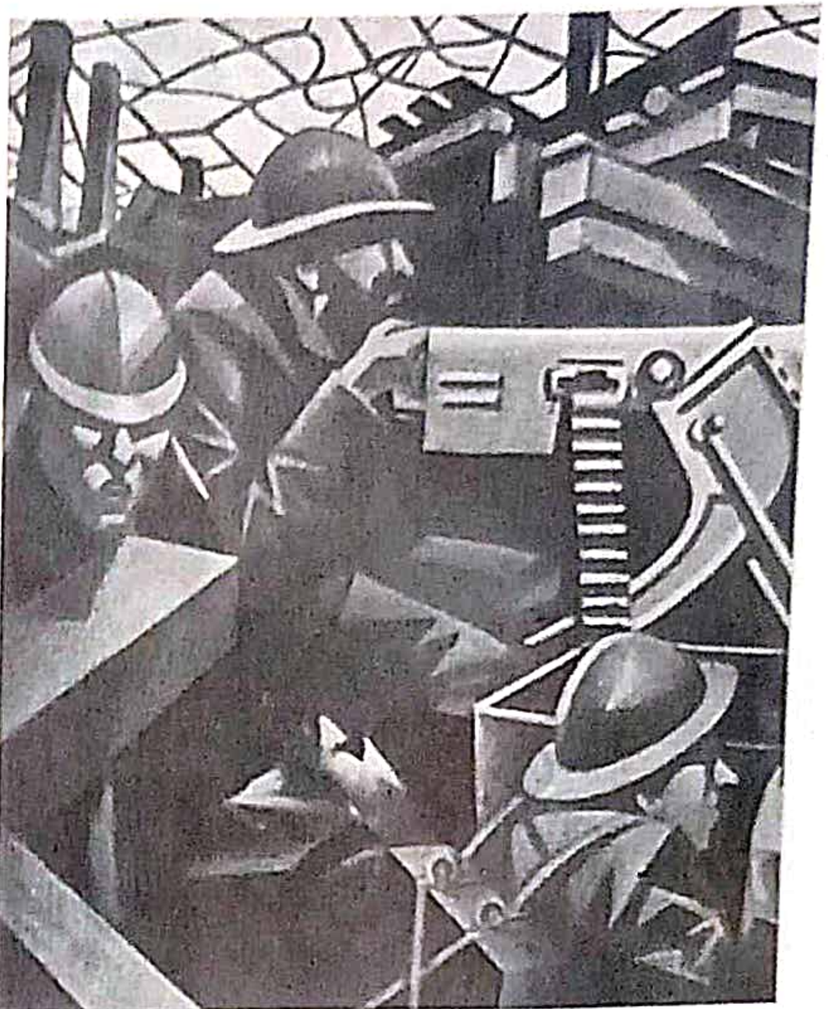


5





7



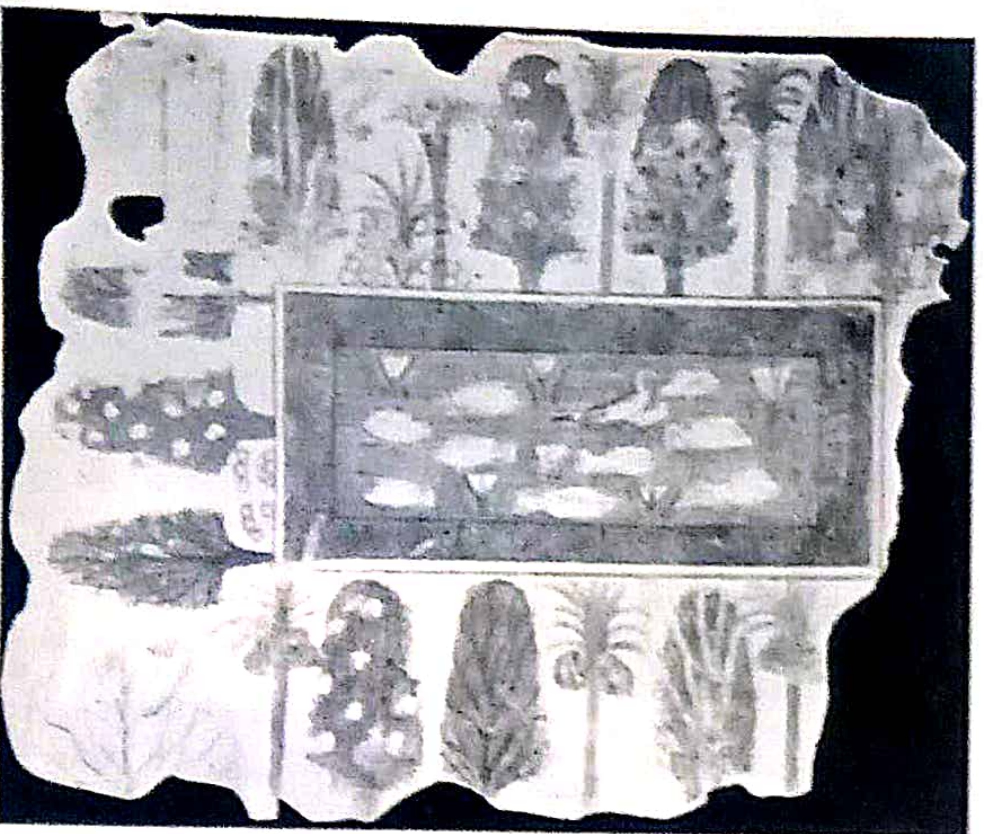
8



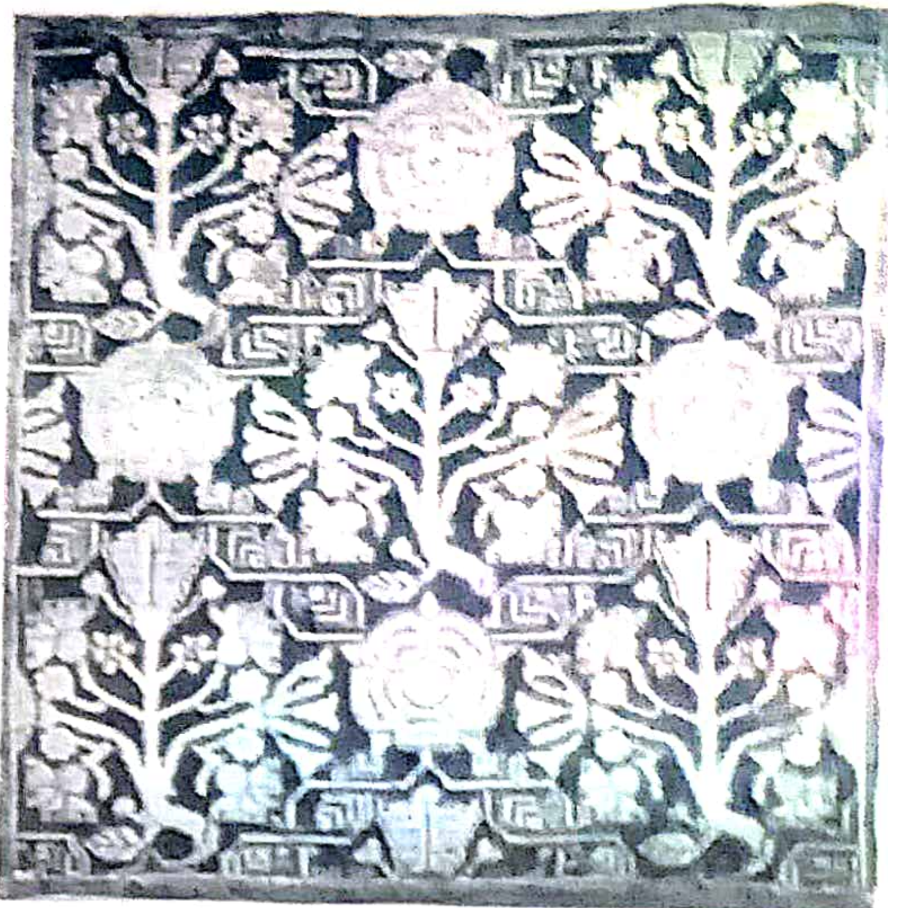
9



10



11



12

முன்னுரை

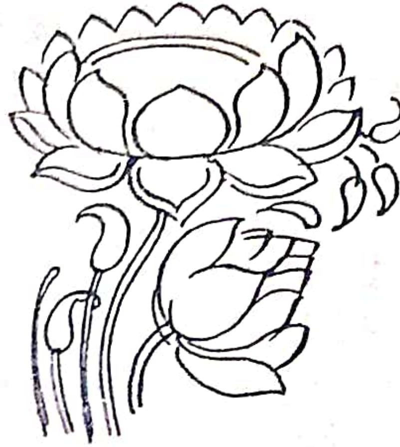
நான் எழுத்தாளனல்ல. மொழிச் சித்திரமும் எனக்குத் தெரியாது. ஆகையால் எதையும் புலமையுடன் விரிவாய்க் கூறும் வன்மையும் எனக்குக் கிடையாது.

இன்று உலகின்கண் வறுமைப்பேய் தாண்டவமாடுவதற்குக் காரணம், உடமை மட்டும் போற்றுந் தன்மையுஞ் சுயநலப் பற்றும் மனிதரிடத்தில் மிகுந்திருப்பதுதான். பொருளாதாரத் திட்டம் அல்லது அரசியல் திட்டங்களால் தற்காலிக நன்மைகள் உண்டாகுமே தவிர நிலையான தன்மையுள்ள உய்யும் வழி உண்டாகாது. வெறும் வயிறு வளர்ப்பு, சுயநலம் பேணுதல் முதலியவைகளுக்கு அப்பாற்பட்ட உயரிய மனித லட்சியம் ஒன்றைக் கண்டுபிடிப்பதனாலும் அதைப் பரவச் செய்வதனாலும் தான் நிலைத்த நன்மைகள் உண்டாகும்.

இலக்கியமும் ஓவியமும் இவ்வினத்தைச் சேர்ந்தவை. இவைகளால் மனிதருடைய மனப்பண்பு சீர்மை பெற்றுச் சிறப்படையும்; தனி வாழ்க்கையிலும் சமுதாய வாழ்க்கையிலும் ஒருமைப்பாட்டையும் சமநிலையையும் வளர்க்கும்.

நாம் இலக்கியத்தையும் ஓவியத்தையும் சிறப்பாக கவனிக்க வேண்டியது தற்காலத்தில் மிகவும் அவசியம். ஆனால், நாடு முழுவதும், உலக முழுவதும், துயரத்திலும் தீச்செயல்களிலும் மூழ்கியிருக்கும்போது இலக்கிய ஓவியப் பணிகளுக்குச் சந்தர்ப்பமேது, அவசியந்தான் எங்கே? என்று பெரும்பாலோர் நினைக்கலாம். அது தவறான எண்ணம். ஏனென்றால் இலக்கிய ஓவியப் பணிகள் உல்லாச காரியமன்று, கனவு காணும் தொழிலுமன்று, உழைப்பின்றிப் பொழுதுபோக்கும் ஏமாற்றக் கொள்கையுமன்று. இலக்கியத்தையும் ஓவியத்தையும் நேரான மெய்யான பார்வையைக் கொண்டு நாம் நோக்கினால் இவ்வுண்மை நன்கு புலப்படும்.

ஞானமும், அறிவாண்மையும் நிறைந்த கலைஞர் நம்மைச் சூழ்ந்த காலத்தும், நமது உள்ளத்துள் ஒருவிதமான ஒளி வீசுவதை நாம் உணர்கிறோமல்லவா! அந்த ஒளிதான் இலக்கியமாகவும், ஓவியமாகவும் படர்ந்து விளங்குகிறது. அவ்வொளியினால் புறத்து இருளும் நீங்கும்; உலகியல் சாதாரணமான துயரமோ வறுமையோ நம்மைத் தாக்கி வருத்துவதில்லை. நம்பிடத்து விருப்பும், சாதனைக்குத் தக்க பான்மையும், ஒரு நிலைப்பட்டதும் உண்மையிலேயே பதிந்ததுமான மனக் கூர்மையும், மெய் தவருக் குறியுந்தான் தேவை. சரியாகத் தங்கள் நெறியைப் பின்பற்றுவதன் மூலம் இலக்கியக் கலைஞரும் ஓவியக் கலைஞரும் சமூக சேவையைத்தான் நிறைவேற்றி வருகிறார்கள்.



கல்வியில் ஓவியக் கலை.

மனிதன் இன்பம் அடைவதற்கும், அறிவை வளர்ப்பதற்கும் இதுவரையிலும் கண்டுபிடித்திருக்கும் கருவிகளுள் முதலிடம் பெறுவது மொழி. இலக்கியம், தத்துவம், விஞ்ஞானம் முதலியவற்றின் வளர்ச்சிக்கு மொழியே கருவி. இலக்கியம் மனிதனுக்கு இன்பத்தை அளிக்கிறது. ஆனால் இலக்கியத்தின் மூலம் எல்லா நுண்ணுணர்ச்சிகளையும் வெளிப்படுத்த இயலாது. இலக்கியத்தின் இக்குறையைச் சித்திரம், சிற்பம், நடனம், இசை முதலிய கலைகள் நீக்கி நிறைவு செய்கின்றன. கருத்தை வெளியிடும் தனி முறை ஒன்று இலக்கியத்திற்கு இருப்பதுபோல் ஓவியம், இசை, நடனம் முதலிய கலைகளுக்கும் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் தனி முறை உண்டு. புறப் பொருட்களைப் பற்றிய அறிவும், அவற்றின் அழகையுணரும் அனுபவமும்—அதாவது சுவையுணர்வும்—மனிதன் ஐம்புலன்களாலும் உள்ளத்தாலும் அடைகிறான். கலையின்மூலம் அதை பிறரிடம் எடுத்துரைக்கிறான். கல்வியுலகில் கலைப் பயிற்சியின்மூலம் தத்துவ அறிவும், அழகையுணரும் ஆற்றலும் வளர்ச்சி யடையும்; கலைப் படைப்பில் தேர்ச்சியும் திறனும் உண்டாகும். கண் செய்யும் வேலையை காதினால் எப்படிச் செய்ய முடியாதோ அப்படியே சித்திரம், சிற்பம், நடனம், சங்கீதம் முதலியவற்றின் கலையுணர்வை வெறும் ஏட்டுப்படிப்பினால்மாத்திரம் பெறமுடியாது.

நம் கல்வியின் நோக்கம் மனிதரின் முழு வளர்ச்சியெனக் கொள்வோமானால், பாடசாலைகளிலும் கல்லூரிகளிலும் மற்ற பாடங்களுக்குக் கொடுக்கப்படும் இடமும் மதிப்பும் கலைப் பயிற்சிக்கும் கொடுக்கப்படவேண்டும். நம் நாட்டுப் பல்கலைக் கழகங்களில் இது சம்பந்தமாக இதுவரையிலும் செய்திருக்கும் ஏற்பாடுகள் மிக மிகக் குறைவாகும். இதற்குக் காரணம் நமக்குத்

தெரிந்தவரை, ஓவியப் பயிற்சி, அதையே தொழிலாகக் கொண்டுள்ள ஒருசில ஓவியர்களின் தனிப்பட்ட வேலையே தவிர பொது மக்களுக்கும் அதற்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லையென்று நமக்குள் பெரும்பாலோர் நினைப்பதே. ஓர் ஓவியத்தைப் பார்த்து அனுபவிக்கத் தெரியாத படித்த அறிவாளிகளுள் பலரும் தம் குறைக்காக நாணுவதில்லை யென்றால், பொதுமக்களைப்பற்றி என்ன குறை கூறுவது! அவர்களுக்குப் புகைப்படத்திற்கும் சித்திரத்திற்குமுள்ள வேறுபாடுகூடத் தெரியாது. ஜப்பான் நாட்டுப் பாப்பா பொம்மையைப் பார்த்து அதைக் கலையின் சிறந்த சின்னம் என்று கருதி வியப்புற்று நிற்பார்கள். ஆபாசச் சாயம் பூசின ஜெர்மனி நாட்டு ஊதா சிவப்புப் போர்வை அவர்கள் கண்ணுக்கு அருவருப்பைக் கொடுக்காததே ஆச்சரியம்; அதைச் சிறந்த அணியாகவும் பயன்படுத்துவார்கள், எளிதில் கிடைக்கும் நல்வடிவம் படைத்த மண் குடத்திற்குப் பதிலாகப் பயனொன்றையே நோக்கி மண்ணெண்ணெய்த் தகரத்தையும் உபயோகிப்பார்கள். இதற்கெல்லாம் யார் பொறுப்பாளியென்றால் நாட்டின் கல்வியறிவு பெற்ற சமூகத்தினரும் பல்கலைக் கழகத்தினருந்தான், மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்த்தால் கல்வியுலகில் நாட்டு மக்களின் நாகரிகம் எவ்வளவு வேகமாக வளர்ச்சியடைவதைப்போல் தோன்றுகிறதோ, அவ்வளவிற்கு கலையுணர்வு விஷயத்தில் அவர்களின் குறைவு நாளுக்கு நாள் துயரத்தை வளர்த்துக்கொண்டே போகிறது. இந்நிலைமை நீங்க வழி, கற்ற சமூகத்தினரிடையே கலைக் கல்வியை நன்றாகப் பரப்புவதுதான். ஏனெனில், கல்வி கற்ற சமூகத்தினரே பொதுமக்களின் வழிகாட்டிகளாக இருக்கின்றனர்.

அழகை நுகரும் ஆற்றலின்மையால் மனிதர் கலையுலகில் மாத்திரம் நஷ்டமடைவதில்லை. அவர்களுடைய உள்ளம் உடல் நலன்களிலும் நஷ்டமடைகின்றனர். கலையுணர்வு இன்மையினால் தங்கள் வீட்டு முற்றங்களில் குப்பையைக் குவித்து வைப்பவர்களும், தங்கள் உடல் அழுக்கைச் சுத்தம் செய்யாதவர்களும், வீட்டுச் சுவர்களிலும் இரயில் வண்டிகளிலும் கண்டவிடங்களிலும் வெற்றிலை யெச்சிலைத் துப்புபவர்களும் தங்கள் உடல்நலத்

திற்கு மட்டும் தீமை விளைப்பவர்களல்லர்; அவர்கள் சமூக நலத்திற்கும் தீமை விளைவிக்கின்றனர். அவர்கள் மூலம் உடம்பில் பலவித நோய்கள் பரவுவதேபோல் அவர்களுடைய கெட்ட பழக்கங்களும் மூட நம்பிக்கைகளும் பொது மக்களிடையே பரவுகின்றன.

நம்மில் ஒரு சாரார் ஓவியப் பணியை உல்லாசப் பணக்காரர்களுக்கு மாத்திரம்தான் உரியது என்று கருதி அதைத் தம் தினசரி வாழ்க்கையினின்றும் அலட்சியத்துடன் அப்புறப்படுத்தி வைக்க விரும்புகின்றனர். அழகு அல்லது பண்புதான் ஓவியத்தின் உயிர் என்பதை அவர்கள் மறந்து பணத்தின் அளவைக் கொண்டு கலையை எடைபோடுகின்றனர். ஏழைச் சாந்தால் ஒருவன் (மேற்கு வங்காளம், பீகார் மாகாணங்களில் வசிக்கும் பூர்வீகக் குடியினன்) தன் மண் வீட்டைத் துடைத்துப் பூசி மெழுகி மண் பாண்டங்களையும் கிழிந்த துணிமணிகளையும் ஒழுங்காய் அடுக்கி வைக்கிறான். இன்னொரு புறம் கல்லூரியில் கற்கும் மாணவர்கள் தம் விடுதிகளில் விலையுயர்ந்த சட்டை துணிமணிகளை கண்டவிடங்களில் பரப்பி ஒழுங்கீனமாய்க் குவித்து வைக்கின்றனர். ஏழைச் சாந்தாலின் அழகையுணரும் ஆற்றல் அவன் வாழ்க்கையோடு ஒன்றாய் ஒட்டியது; உயிர்க்குயிராய் நிற்பது. பணக்காரப் பிள்ளையின் அழகையுணரும் ஆற்றல் வெளிவேஷம்; உயிரற்றது. கலைக்கு மதிப்புக் கொடுக்கின்ற பெயரால் காலண்டரில் வரும் வெள்ளைக்காரி படம் கண்ணாடிச் சட்டம் போடப்பட்டு படித்தவர்களுடைய வீடுகளில் உண்மையில் உயர்ந்த படங்களுக்கிடையில் இடம் பெறுவதை நாம் பார்க்கிறோம். மாணவர் விடுதிகளில் படத்தின் சட்டத்திலிருந்து சட்டை மாட்டித் தொங்குவதையும் காண்கிறோம். படிக்கும் மேஜையின்மேல் தேநீர்க் கிண்ணம், கண்ணாடி, சீப்பு, கொக்கோ தகர டப்பியில் காகிதப்பூ அலங்கரிக்கப்பட்டிருப்பது ஆகிய இவற்றை நாம் பார்க்கிறோம்; ஆடையலங்காரத்திலும், வேட்டியின்மேல் ஒப்பன்கோட் அணிவதையும், சேலையுடன் உயர் குதிச் செருப்பை மாட்டிக் கொள்வதையும் காண்கிறோம். இவ்வாறு எல்லாத் துறைகளிலும் நம் சுவைகெட்ட செயல்கள்—நாம் பணம் படைத்தோராயினும்

பணம் இல்லாதவராயினும்—எம்மிடம் காணப்படும் அழகை புணரும் ஆற்றலின்மையை வெட்ட வெளிச்சமாகக் காட்டுகின்றன.

இன்னும் ஒரு சாரார் ஓவியப் பயிற்சியினால் வயிறு நிறையுமா என்று கேட்கின்றனர். இவ்விடத்தில் ஒரு விஷயத்தை நிலைபடுத்த வேண்டும். இலக்கியப் பணிக்கு இரண்டு வழிகளுண்டு—ஒன்று இன்புறுவதற்கும் அறிவு பெறுவதற்கும்; மற்றொன்று பொருளீட்டும் வழி. அதேபோல் கலைப் பணிக்கும் இரண்டு வழிகளுண்டு—ஒன்று மகிழ்ச்சியடைவதற்கு, இன்னொன்று வருமானம் தேடுவதற்கு; கலைப் பணிக்கான இவ்விரு வழிகளை நுண்கலையென்றும், தொழிற்கலை யென்றும் கூறுவர். நுண்கலை நம் தினசரி வாழ்வில் துக்கம் இன்னல்களால் வாடியிருக்கும் மனத்தை ஆனந்த உலகிற்கு அழைத்துச் செல்கிறது; தொழிற் கலை நம் தினசரி வாழ்வில் பயன்படும் பண்டங்களுக்கு அழகைக் கொடுத்து நம் வாழ்க்கையை இன்பமயமாக்குவதுமன்றி வருமானத்திற்கும் வழியாக அமைகிறது. தொழிற்கலை குன்றத் தொடங்கியதிலிருந்து நம் நாட்டின் பொருளாதார நிலையும் சீர்கெட ஆரம்பித்தது. ஆகையினால் சித்திரம், சிற்பம் முதலிய கலைகளைப் பயனற்றவை என்று புறக்கணிப்பது சமூகத்திற்குப் பொருள் வருமான வழியிலும் பெருத்த நஷ்டமாகும்.

கலையறிவு இல்லாததால் நம் இன்றைய வாழ்க்கை மாத்திரம் அழகற்றுப் போகவில்லை. நூற்றாண்டுகளாய் நம் ரசிக முன்னோர்கள் சிருஷ்டித்துப் போன கலைக் களஞ்சியமும் நம்மால் அநுபவிக்க முடியாமற் போய்விட்டது. கலையை அநுபவிக்கும் கண் நமக்கு இல்லாததால் நம் பண்டைப் பெருமைக்குரிய சித்திரம், சிற்பம் இவ்வளவு காலம் நம்மால் ரசிக்க முடியாதவைகளாகவும் புதைபொருள்களாகவும் இருந்தன. மீண்டும் நமக்கு விளக்கி உணரச் செய்வதற்கு அயல் நாட்டிலிருந்து கலையறிவு படைத்த அறிஞர்கள் தானே வேண்டியதாயிற்று. இன்றைய நம் கலைச் சிருஷ்டிகளும் வெளிநாடுகளில் மதிக்கப்பட்டாலன்றி நம் நாட்டில் ஆதரிக்கப்படுவதில்லை. இதற்காக நாம் வெட்கத்தால் தலை குனியவேண்டும்.

இந்நிலைமையை நீக்கும் வழிவகைகளைப்பற்றிப் பொதுவாக ஆராய்வோம். ஓவியக் கலைக் கல்வியில் முதலில் கவனிக்க வேண்டியவை:—இயற்கையையும் நல்ல கலைப் பொருட்களையும் ஆர்வத்தோடும், விருப்பத்தோடும் சிரத்தையோடும் நோக்குதல்; இவைகளுடன் நெருங்கிய உறவு கொள்ளுதல்; அழகையுணரும் அறிவாற்றல் படைத்தோரை யணுகி விரிவாகக் கேட்டு விளங்கிக் கொள்ள முயலுதல். ஒவ்வொரு கல்விச்சாலையிலும் கல்லூரியிலும் மற்ற பாடங்களுடன் ஓவியக் கலைப்பயிற்சிக்கும் ஏற்றவாறு இடம் ஏற்படுத்துதலும், தேர்வு நடத்தும்பொழுது ஓவியக் கலையையும் மற்ற கட்டாயப் பாடங்களுடன் ஒன்றாய்ச் சேர்த்துக் கொள்ளுதலும். மாணவர்கள் இயற்கையோடு நெருங்கிப் பழகி உறவு கொள்ளுவதற்கான வசதியும் வாய்ப்பும் உண்டாக்குதலும் பல்கலைக் கழகத்தாரின் கடமையாகும். படம் வரையக் கற்றுக் கொள்வதினால் கூடவே மாணவர்களுடைய ஓர்ப்பும் கூர்ந்து நோக்கும் ஆற்றலும் வளரும். அதன் பயனாக இலக்கியம் விஞ்ஞானம் தத்துவம் முதலிய பாடங்களிலும் மாணவர் உண்மையான கல்வியேற்றத்தைப் பெறுவர். கல்லூரிகளில் கவிதைப் பயிற்சிக்கு ஏற்பாடு இருந்த போதிலும் பல்கலைக் கழகத் தேர்வில் வெற்றிபெறுவதாலேயே எவரும் பெருங் கவிஞராகிவிடுவதில்லை. அவ்வாறே ஓவியக் கலைப் பயிற்சிக்கு வாய்ப்பு உண்டு பண்ணுவதால் எல்லா மாணவர்களும் கலைஞர்களாய்விடுவார்களென்றோ, சிறந்த கலைப் பொருட்களைச் சிருஷ்டித்துவிடுவார்களென்றோ எதிர்பார்ப்பது தவறாகும்.

முதலாவதாக, கலாசாலைகளிலும் கல்லூரிகளிலுமுள்ள நூல் நிலையங்களிலும் வகுப்பறைகளிலும் வசிக்கும் விடுதிகளிலும் சில தேர்ந்தெடுத்த நல்ல சித்திரங்கள் சிற்பங்கள் மற்றும் வெவ்வேறு கலைப் பொருட்கள் கலை வேலைப்பாடு மிகுந்த பண்டங்கள் ஆகியவற்றைக் கண்ணுக்குப்படுமாறு அலங்கரித்து வைக்கவேண்டும். நல்ல கலைப் பொருட்கள் கிடைக்காவிட்டால் அவற்றின் புகைப் படங்களோ அச்சுப் பிரதிகளோ வைத்துக் கொள்ளலாம்.

இரண்டாவதாக, நல்ல நல்ல கலைச் சிறப்பு வாய்ந்த படங்களும் அவற்றின் சரித்திர விவரங்களும் நிறைந்த எளிதில் விளங்

க்கூடிய பாடப்புத்தகங்களை ஏராளமாக தகுந்த அறிஞர்களைக் கொண்டு எழுதச் செய்ய வேண்டும்.

மூன்றாவதாக, இடையிடையே, பொறுக்கியெடுத்த நம் நாட்டுக் கலைச் சின்னங்களையும் அயல் நாட்டுக் கலைச் சின்னங்களையும் நிழற் படங்களைப் பயன்படுத்தி மாணவர்களுக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்க வேண்டும்.

நான்காவதாக, அடிக்கடி மாணவர்கள் தகுந்த ஆசிரியர்களோடு அருகிலுள்ள பொருட்காட்சிச் சாலை சென்று பண்டைய கலைப்படைப்புகளைக் கண்டு வருவது நல்லது. பாடசாலைகளிலிருந்து பந்து விளையாட்டைப் பார்த்து வர ஏற்பாடு செய்யமுடியும் பொழுது சித்திரக்காட்சி, பொருட்காட்சி சாலைகளுக்குச்சென்று பார்த்து வர ஏற்பாடு ஏன் செய்யமுடியாது? ஒரு விஷயத்தை நினைவில் வைக்க வேண்டும். ஒரு கலைப் பொருளை ஒருமுறை கண்ணுற்று பார்த்தாலும், பார்த்து ரசித்தாலும் விளையக்கூடிய அளவு கலையுணர்வின் எழுச்சி கலையைப் பற்றிய நூறு சொற்பொழிவுகள் கேட்டாலும் உண்டாகாது. நல்ல படங்களையும் சிலைகளையும் சிறு பிராயத்திலிருந்தே பார்த்துப் பார்த்துப் பழகிச் சிறிது உணர்ந்தும் சிறிது உணராமலும் சிறுவர்களுடைய கண்களும் மனமும் பழக்கமடைவதால் பின்னர் வயதாக ஆக, கலையின் உயர்வு தாழ்வுகளைத் தாமாகவே அறியும் ஆற்றல் அவர்களுக்குப் பிறக்கும். மேலும் அழகையுணரும் பண்பும் வளரும்.

ஐந்தாவதாக, மாணவர்களை இயற்கையுடன் நெருங்கிப் பழக வைக்கும் நோக்கத்துடன் வெவ்வேறு பருவ காலங்களில் வெவ்வேறு விழாக்களைக் கொண்டாட வேண்டும். அந்த விழாத் தயாரிப்பில் அந்தந்தப் பருவ காலத்து மலர், கனிகளைச் சேகரிக்கச் செய்ய வேண்டும். கலையிலும் காவியத்திலும் பருவ காலங்களை வருணிக்கும் எல்லா அழகிய கலைச் சிருஷ்டிகளோடும் மாணவர்களை கூடிய மட்டும் அறிமுகப் படுத்தி வைக்க வேண்டும்.

ஆறாவதாக, என்றும் இயற்கையில் நடந்துகொண்டிருக்கும் பருவகால சம்பவங்களை மாணவர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தி

வைக்க வேண்டும். சரற் காலத்து நெல்வயல்களும், தாமரைத் தடாகங்களும், வசந்த காலத்து இளந்தளிரும், புது மலரும், நிறைந்த மரஞ் செடி கொடிகள் கூட்டமும் மாணவர்கள் தம் கண்ணாரக் கண்டு களிப்புறுவதற்கான வாய்ப்பை உண்டு பண்ண வேண்டும். முக்கியமாக நகரங்களில் வாழும் மாணவர்களுக்கு இவ்வாய்ப்பை ஏற்படுத்துவது இன்றியமையாதது. நாட்டுப் புறங்களில் வசிக்கும் மாணவர்களுக்கு அவர்கள் நாட்டத்தை இயற்கையின் பக்கம் திருப்பினலேயே போதும். இவ்விதமான பருவகால விழாக்களுக்காக விசேஷ விடுமுறை யளித்து வன போஜனம், பருவகாலத்திற்கேற்ப ஆடையலங்காரம், கும்மி விளையாட்டு ஆகியவற்றிற்கு ஏற்பாடு செய்யவேண்டும். இயற்கையோடு ஒருமுறை நெருங்கிய உறவு ஏற்பட்டால், இயற்கையை மெய்யாகவே நேசிக்கக் கற்றல் மாணவர்களுடைய உள்ளத்தில் இன்ப ஊற்று என்றென்றும் வற்றுது பொங்கும். காரணம் எக்காலமும் இயற்கையே கலைஞனுக்கு கலைச்சிருஷ்டியின் மூலகாரணமாக இருந்து வருகின்றது.

இறுதியாக, ஆண்டில் ஏதாவது ஒரு சமயத்தில் கலைத் திருவிழாவொன்று கலாசாலையில் நடத்தல் வேண்டும். அதில் ஒவ்வொரு மாணவனும் ஏதாவது கலைப் பொருளைத் தன் கையாலேயே செய்து கொணர்ந்து விழாவிலே பங்கெடுக்குமாறு செய்ய வேண்டும். அந்தக் கலைப்பொருள் எவ்வளவுதான் சாமானியமாயிருந்தாலும் பாதகமில்லை. மாணவர்கள் தாமாகவே உண்டாக்கிய கலைப் பொருட்களை விழாவில் சமர்ப்பணமாகத் திரட்டி வரிசையாக ஓரிடத்தில் அலங்கரித்துக் காட்சியாக வைக்கவேண்டும். நடனம், சங்கீதம், நாடகம், ஊர்வலம் ஆகிய இவற்றின் மூலம் விழாவை எல்லா வழிகளிலும் சிறப்பாய் முடிக்க முயல வேண்டும். விழாக் காலத்தை நிர்ணயிப்பது கடினம். அது நாடு தோறும் வேறுபடும். வங்காளத்திற்குச் சரத் காலந்தான் தகுதியெனலாம். (புரட்டாசி, ஐப்பசி, கார்த்திகை மாதங்கள்; தமிழ் நாட்டிற்குப் பொருத்தமான காலமே)

நமக்குத் தெரிந்த வரையில் இந்தியாவிலுள்ள கல்வி நிலையங்களில், கவிச் சக்கரவர்த்தி இரவீந்திரநாதர் ஒருவரேதான் கலைப் பயிற்சிக்குத் தகுந்த இடம் தமது சாந்திநிகேதனில்

அமைத்திருக்கிறார்: இவ்விஷயத்தில் இன்றைய பல்கலைக் கழகத்துப் பாட முறைத் திட்டங்களால் அவருக்கு எவ்வளவோ இடர்கள் உண்டாயின. கலைக் கல்விக்குப் பல்கலைக் கழகங்களில் தகுந்த இடமளிக்கப்படாததால் கல்வி யதிகாரிகள் கலைப்பயிற்சியைப் பயனற்றதாகக் கருதுகின்றனர். அதன் பயனாக இளமையில் கலையின்மேல் ஆர்வம் காட்டின சிறுவர்களும் உயர் நிலைப் பள்ளி இறுதித் தேர்வு ஓரிரண்டு ஆண்டுகள் முன்பாகவே கலைப் படிப்பு பயனற்றதென உணர்கிறார்கள். அத்துடன் அவர்களுடைய கலை ஆர்வமும் குறைந்து கொண்டே போய் இறுதியில் முற்றிலும் மறைந்தே போகின்றது. இவ்விஷயத்தில்தான் நம் எல்லாவித கல்வி வளர்ச்சிக்கும் நிலையமாகிய சர்வ கலாசாலையை நடத்துவோர் விசேஷமாகக் கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

கடைசியாக இன்னொரு விஷயம் கூற விரும்புகின்றேன். பத்திரிகை ஆசிரியர்கள் சில சமயங்களில் பயிற்சி குறைந்த பக்குவமாகாத ஓவியர்களின் கைவேலைகளை ஏதாவது விசேஷமான முறைகளைத்தழுவின படங்கள் பெயரைச் சொல்லி அச்சியற்றி வெளியிடுகின்றனர். அவர்களுடைய சுவையற்ற தன்மைக்காக நான் அவர்களைக் குறை கூற விரும்பவில்லை. இன்றைய ஓவியர்களின் நல்ல படங்கள் கிடைக்காது போனால் நல்ல பழைய படங்களையாவது அவர்கள் அச்சிடலாமன்றோ! அதைவிடுத்து நட்பின், உறவின் உரிமைக்காகவோ உபசரணைக்காகவோ பொது மக்களைத் தப்பான வழிகளில் இட்டுச்செல்லும் குற்றத்திற்காளாகாமல் இருப்பது நல்லது. படங்களைப் பொறுக்கி யெடுப்பதில் விஷயந்தெரிந்த, சுந்தரப்பண்பை யறியும் திறனுள்ளவர்களுடைய உதவியை அவசியமானால் நாடவேண்டும். ஏனென்றால் பொது மக்களிடையே கல்வி விஷயத்தில் நல்லதையும் பொல்லாததையும் பரப்பும் சக்தி பத்திரிகைச் சமூகத்திற்கு அபாரமாயிருக்கிறது என்பதை நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

மொத்தத்தில் சர்வ கலாசாலையினர், கற்ற சமுதாயத்தினர் ஆகிய இவர்களுடைய கலை பற்றிய அலட்சியப் போக்கு மாறினால்தான் மக்களிடையே கலையறிவு பரவும். அதன் பயனாக அவர்கள்பால் அழகு உணர்ச்சியும் ஆழ்ந்து நோக்கும் பண்பும் வளர்ச்சியடையும் என்பதில் ஐயமில்லை.

ஓவியப் பணி ஒரு யோக சாதனை

ஆனந்தத்திலிருந்து உலகம் தோன்றியது என்று உபநிடதம் கூறுகிறது. அவ்வானந்தம் எல்லா இன்ப துன்பங்களையும் கொண்டது; எனினும் அஃது இன்ப துன்பங்கட்கு அப்பாற்பட்டது. கலைஞனும் படைப்பதிலுள்ள ஆனந்தத்திற்காகவே தன் சிருஷ்டியைச் செய்கிறான். எந்தக் கலைப் படைப்பின் உண்மைச் சிறப்பும் இதை யனுசரித்ததே. ஆனந்தத்திலிருந்து உதிக்கும் எந்தச் சித்திரமும், சிற்பமும் பிறருக்கும் அவ்வானந்தத்தை அளிக்க வல்லதாகும். உண்மைக் கலைப் படைப்பு உயிருள்ளது. அதற்கு சாவு கிடையாது. அஜந்தா, எல்லோரா குகைகளிலுள்ள எல்லாச் சித்திர சிற்பங்களும் அழிந்து போனாலும் உண்மையில் அவற்றிற்கு இறப்பில்லை. ஏனென்றால் ரசிகர்களுடைய உள்ளத்தில் அவை எப்பொழுதும் அழியா நிலை பெற்றிருக்கும். ஒரேயொரு ஓவியர் அவைகளைப் பார்த்திருந்தாலும்கூட அவைகளின் செல்வாக்கும் உண்மையும் அவருடைய ஓவியச் சிருஷ்டியில் வேலை செய்யும். அதாவது கலை ஒரு சிருஷ்டி. ஆகவே, அது உயிருடையது; உயிர்களைப்போல் உடம்பு பெற்றுப் பரம்பரையாய்த் தோன்றி விளங்கும்.

பல வருடங்களுக்கு முன்னால் *அறிஞர் பாட்ரிக் கெட்டிஸ் சாந்தி நிகேதனத்திற்கு வந்திருந்தார். அச்சமயம் நாங்கள் சுவரின் மேல் சித்திரம் வரைய முயன்று கொண்டிருந்தோம். சரியான கருவி வசதிகளின்மையினாலும் வேலைமுறை சரியாய்த் தெரியாதிருந்ததினாலும் சில நாட்களில் அம்முயற்சியைக் கைவிட்டோம். அறிஞர் கெட்டிஸ் அதைப் பார்த்து வருந்தினார். அவர், "ஏன் வரையக் கூடாது? கரிக் குச்சியைக் கொண்டு வரைந்தாலுங் கூட அச் சித்திரம் நன்றாய் இருந்தால் அதை ஒரேயொருவர் பார்த்தாலும் உங்கள் வேலைக்குப் பயன் கிடைத்ததாகும். ஒன்றும் முடியாமல் உட்கார்ந்திருந்தால் உள்ளத்தில் உதிக்கும் உணர்ச்சி கற்பனை முதலிய யாவும் உங்கள் உள்ளத்திலேயே நின்றுவிடும். அதை உங்களாலும் உணர முடியாது. பிறராலும் அடைய முடியாது" என்று சொன்னார்.

---

*Sir Patrick Geddes, (1854—1932) British biologist and sociologist.

எல்லாக் கலைகளின் நோக்கமும் ஒன்றே. கவிதை, சித்திரம், சிற்பம், நடனம், சங்கீதம் ஆகிய இவை யாவும் சிருஷ்டியின் மூல ஆனந்தத்தின் சந்தத்தைத் தத்தமக்குரிய சந்தங்களில் அடைய விரும்புகின்றன. இம்முறையில் யோக சாதனையுடன் கலைச்சாதனைக்கு ஒற்றுமை யிருக்கிறது. அத்பாத்ம வழிபாட்டின் மூலம் சிருஷ்டியின் சகல விசித்திரங்களுக்கும் பின்னால் ஒருவித ஒற்றுமை இலங்குவதைக் காணலாம்—யாரை அறிந்தால் சகலத்தையும் அறிந்ததாகுமோ அவ்விறைவனே அவ்வொற்றுமைப் புருஷன். அதேபோன்று எங்கும் நிறைந்த ஐக்கியத்தின் தரிசனமே ஓவியப் பணியின் நோக்கமாகும். ஒரு சீனச் சித்திரக்காரர், "தெய்வச் சிலையும், புல்லின் ஓவியமும் உண்மை ஓவியனிடத்தில் ஒரே மதிப்புடையவைகளே; ஒரே ரசக் கிளர்ச்சியுண்டு பண்ணும் சக்தி இவ்விரண்டிற்குமுண்டு" என்று சொன்னார். இதிலிருந்து கலைகளுக்கு ஒற்றுமையையுணர்வது எவ்வளவு தூரம் எளிதென்பது புலனாகின்றது. இங்ஙனம் கூறுவதால் தெய்வச் சிலைகளின் மேல் மெய்யாகவே அசிரத்தை காட்டுவதாகக் கருதக் கூடாது. அற்பமான புல்லின் ஓவியத்திற்கும் சமமான சிரத்தை காட்ட வேண்டும் என்பதே கருத்து.

கலைச் சாதனையில் கலைஞன் தன்னை முற்றிலும் மறக்கிறான். கலைஞனுக்கும் தனக்குச் சொந்தமான உள்ளக் கிளர்ச்சி, ஆவேசம், ஆசை, பழக்க வழக்கங்கள் எல்லாமுண்டு. ஒரு வினாடியில் ஒருவித உணர்ச்சியின் காரணமாக உள்ளக் கிளர்ச்சியடைகிறான்; சஞ்சலமடைகிறான். எனினும் மறு வினாடியில் ஆக்கும் வேலையிலமைந்து தன் சொந்த உள்ளக் கிளர்ச்சியினின்றும் தன்னை விடுவித்துக் கொள்கிறான். அப்பொழுது மனம் தனக்குச் சொந்தமான விருப்பு வெறுப்புகளால் கட்டுண்டிருப்பதில்லை. தனித்த அனுபவம் பரந்த தன்மையை அடைகிறது. சிருஷ்டியின்போது கலைஞன் தன் தனித் தன்மையைக் கடந்து அப்பால் செல்லுகிறான். ஆக்கப்படும் பொருளும் உள்ளக் கிள
லிருந்து ரச உலகத்தைப் போய் அடை

இதயத்தைத் தொடும் காட்சியும், மனதைக் கவரும் காட்சியும் ஓவியன் படைக்கிறான்; அவன் ஒன்றிலும் ஒட்டிக் கொள்வதில்லை. சஞ்சலமோ சலனமோ அடைவதில்லை. கலைஞன் இன்ப துன்பங்கள் நிறைந்த சூழ்நிலைக்கப்பாற் சென்று இரண்டிற்கும் அடிப்படையாயுள்ள ஆனந்தம் அல்லது ரச உருவத்தை அமைக்கிறான்; ரச இன்பத்தைக் கருதிச் சிருஷ்டி செய்யாவிடில்-ரச உலகத்தையடையாவிடில்-இன்பம் அல்லது துன்பம் காரணமாக அவன் சிருஷ்டி விகாரமடையும். ஆதலால் யோக சாதகரின் போக்கும் கலைஞரின் போக்கும் ஒன்றேயென்பதை அறியலாம். இரு திறத்தாரும் தமக்கே யுரித்தான தனித்தனி முறைகளைக் கையாண்டாலும் எங்கும் நிறைந்த சுத்த ஆனந்தத்தையே பயனாக அடைகின்றனர். வேறு பிரார்த்தனை, விரதங்கள் அநுஷ்டிக்காமல் போனாலும் கலைஞருக்குக் கலைப்பணியே யோகசாதனையாகிறது.

ஒரு சிறந்த உதாரணத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். நடராஜர் உருவமோ அல்லது புத்தர் உருவமோ முதன் முதலில் யார் தியானத்தில் உதித்ததோ அவர் ஒரு ஓவியரே; அவர் யோகியாயிருந்தாலும் ஓவியரே. யார் கையினால் முதன் முதலில் உருவம் ஆக்கப்பட்டதோ அவர் ஓவியராயிருந்தாலும் யோகியே, ஏனெனில் இருவருமே ஒருவித ரச உணர்வின் மூலமாக வடிவம், வர்ணம், இயக்கம், சந்தம் முதலியன நிறைந்த ஒரு விக்கிரகத்தைச் சிருஷ்டி செய்திருக்கிறார்கள். வேறுவிதமாகச் சொல்லப் போனால் அவ்வுருவம் இருவர் உள்ளத்திலேயும் சிருஷ்டிக்கப்பட்டதாகும்.

சமூக ஒழுக்கக் கோட்பாடுகளுடன் இணைத்து இது நல்லொழுக்கச்செயல் அது தீயொழுக்கச்செயல்என்ற பாகுபாட்டை ஓவிய உலகில் பார்ப்பது அநாவசியம். ஏனென்றால் சமூக வழக்கங்களில் விலக்கத்தக்கது, ஒருகால் ஓவியனின் ரச உணர்வை யெழுப்பிக் கலைச்சிருஷ்டி உண்டாவதற்குக் காரணமாகலாம். அக்கலைச் சிருஷ்டி ஆயிரக்கணக்கான மக்களை வெறும் சமூகக் கட்டுப்பாட்டிற்கு அடங்கும் மனப்பான்மைக்கு அப்பாற்பட்ட உயர்ந்த தூய ரச உணர்வைப் பெறும் இன்ப நிலைக்குக் கொண்டு போகலாம். வரையப்படும் பொருளை ஒருவர் தீயது என்று

சொன்னாலும் மாயாவியான கலைஞனுடைய தூரிகையின் பரிசத்தினால் அப்பொருளிற்கும் அப்பாற்பட்ட முற்றிலும் புதியதொன்று அவ்வோவியத்தில் மலரலாம். அவ்வோவியத்தைப் பார்ப்பவர்களும், ரசிப்பவர்களும் எந்த நோக்குடன் பார்க்கிறார்களோ அதைப் பொறுத்துத்தான் வரையப்படும் பொருள் நல்லது தீயது என்கின்ற நிலையில் நிற்கும்; அல்லது அதற்கும் அப்பாற்பட்ட உயர் நிலைக்கும் போகும். உபநிடதத்திலுள்ளதும் இதுவே:- "ஆத்மாவின் மூலமாகத்தான் ரூபம், ரசம், மணம், ஒலி, உணர்வு, பரிசம் இவற்றின் அனுபவம் நிகழ்கின்றது. இவ்வுலகில் ஆத்மா அறியாதது ஏதேனும் உண்டோ!" ஆகையினால் வரையப்படும் பொருளில் குற்றமோ குணமோ இல்லை. உலகைப்படைத்தோன் இடைவிடாது எந்நேரமும் தூய விசுத்த ஆனந்தம் அல்லது இன்ப ரசத்தின் மூலமாகவே எல்லாவற்றையும் அறிகிறான். கலைஞனும் அந்த ஆனந்தம் அல்லது இன்ப ரசத்தின்மூலவாக அறிந்தால்— அந்த ஆனந்தக் கண்ணோட்டத்தில் பொருட்களை நோக்கினால், சிருஷ்டி செய்தால்—விஷமும் அமிர்தத் தன்மையை அடையும். ஆனால் வரைய விரும்பும் பொருளின்மேல் அதிக மோகங்கொண்டால் கலைஞன் அதைத் தன் ரசப் பொருளாகப் பக்குவப்படுத்த மறந்து விடுகிறான். அவன் மனம், வரையும் பொருளின் வெளி வடிவத்தோடேயே நின்று விடுகிறது; இன்ப ரசத்திற்குள் இடம் பெற்று விடுதலை அடைவதில்லை. மருத்துவர் நோயைப்பற்றி கவனிப்பதை விட்டுவிட்டு நோயாளியின்மேல் அதிக கவனம் செலுத்தினால் நோயாளி குணம் அடைவது அரிதாகிறது.

எனினும் சமூகக் கோட்பாட்டின்படி முற்றிலும் தீய ஒழுக்கம் எனப்படுவதை வரையும் விஷயமாகக்கொண்டால் சமூகத்திற்குத் தீங்கு ஒன்றும் விளைவதில்லையா என்று சிலர் கேட்கலாம். நான் அவர்களுக்குக் கூற விரும்புவது இதுவே; ஓவியனுடைய சிருஷ்டி சிறப்புற்ற போதெல்லாம் உணர்ச்சி ரசனையில் பக்குவமடைந்திருப்பதைக் காணலாம். தனித்த அனுபவம் ஒரு அகண்ட சந்தத்தோடு ஒன்றிவிடுவதையும் அறியலாம், கலைஞனைப்போலவே ரசிக தரிசகர்களும் தனித்த பொருள் அல்லது நிகழ்ச்சியிலிருந்தும், தம் மானசீகப் பழக்க வழக்கங்களிலிருந்தும்

சமூகக் கோட்பாடுகளிலிருந்தும் முற்றிலும் விடுதலை பெறுகின்றனர். மிகவும் குறைந்த பட்சத்திலும் இதனால் சமூகத்திற்கு நன்மையே யொழிய தீமையில்லை. ஆம், இது உண்மைதான். நோய் கொண்ட மனமுடையவர்களும் ஆண்டில் முதிர்ந்தும் அறிவில் பக்குவமடையாதவர்களும் சிலர் இருக்கிறார்கள். அவர்களால் வெளியாகாரமான வடிவ வர்ணத் தோற்றத்தையேதான் பார்க்க முடிகிறது. ரச விருந்தில் பங்கெடுத்துக் கொள்வது அவர்களால் இயலாத காரியமாகும். அவர்களுடைய பக்குவமடையாத விகாரமடைந்த மூளைக்குத் தக்கவாறு கலைச் சிருஷ்டி செய்வது முடியாத காரியம்தான்; அதைவிட அவர்களுடைய உணர்வும், நோக்கும் ஆரோக்கியத்துடன் பக்குவமடைவதற்காக வேறு வழிகளில் முயல்வது நலம்,

சில ஆண்டுகளுக்கு முன் பூரி கொனாரக் கோவில்களின் வெளிச் சுவர்களிலுள்ள சிற்றின்பச் சிலைகளை* அழித்துவிடுவதெனப் பேச்சு நடந்தது. மிகவும் மோசமான பிரஸ்தாபம். இவைகள் போய்விட்டால் கலையுலகில் சில மகத்தான கலைக்காட்சிகள் மறைந்து போகும். பூரி, கொனாரக் கோவில்கள் கட்டிய சிற்பிகள் ஏன் இம்மாதிரி விஷயங்களைச் செதுக்கினார்கள் என்று என்றால் உறுதியாய்ச் சொல்ல முடியாது. வெவ்வேறு அறிஞர்கள் வெவ்வேறு விதமாய்க் காரணங்களை விளக்கி யிருக்கின்றனர். மனித வாழ்க்கையின் நவரசங்களில் சிரேஷ்டமான ஆதி ரசமே இது. ரச சிருஷ்டி யென்கிற முறையில் மேற்சொன்ன சிற்பங்கள் மிகவும் உயர்ந்த வகுப்பைச் சேர்ந்தவை என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை.

---

* இவைகளை தீய ஒழுக்கம் நிறைந்தவை யென்று சொல்வததற்குப் பதிலாக ஆதிரசம்—சிருங்கார ரசம் நிறைந்த கலை யென்று சொல்வதுதான் பொருந்தும். கலைகளின் வகுப்புப் பிரிவு சமூக ஒழுக்கங்களைப் பொருத்தல்ல; ரசத்தைப் பொருத்ததாகும். கலையில் ரசத்தின் துர்விநியோகம் நடந்தால்தான் அதைத் தீய ஒழுக்கக் கலையென்று சொல்லவேண்டும். ரசத்தின் துர்விநியோகம் மூலமாகக் கலையைச் சமூக நல்லொழுக்கப் பிரசாரத்திற்கும் பயன்படுத்தலாம். ஆனால் உண்மைக் கலை அதுவன்று.

கலைஞனின் உள்ளம் வெவ்வேறு சமயங்களில் வெவ்வேறு உணர்ச்சிகளினால் ஊசலாடுகிறது. ஒரு கலைஞனின் ஒரு குறிப்பிட்ட சிருஷ்டியைப் பார்த்து ரசிகர்கள் உள்ளத்தில் இன்பக் கிளர்ச்சியுண்டாவதும் அதே கலைஞனுடைய இன்னொரு சிருஷ்டி கீழ்த்தரமாயிருப்பதையும் நாம் பார்க்கிறோம். பார்த்தும் காரணம் விளங்காமல் திகைக்கிறோம். ஆனால் திகைப்பதற்குக் காரணமில்லை. சூழ்நிலையில் வேற்றுமை நிகழ்வதாலும் மனநிலைமையில் மாற்றம் நிகழ்வதாலும் ஒரே கலைஞன் வேறு ஆளாக மாறிவிடுகிறான். கலைஞன் ரசத்தையனுபவித்தும் சந்தத்தின் ரகசியத்தையறிந்தும் சிருஷ்டி செய்யும் வேளையில்தான் கலையில் உன்னத வெற்றியடைகிறான். ஆனால் எல்லாச் சமயத்திலும் அது நிகழ்வதில்லை. லௌகிக வாழ்க்கையில் அகப்பட்டுச் சிற்சில சமயம் மனமாறுபாடு நிகழ்வதுண்டு. தன் வாழ்க்கை முழுவதையும் ஆனந்தச் சந்தத்தில் சந்தமயமாக்க வேண்டும் என்பதே கலைஞனின் சாதனையென்றாலும் அது எல்லாச் சமயத்திலும் சித்திபாவதில்லை.

அத்வைத சாதனையில் இறுதி நிலையை அடையவேண்டுமானால் வெவ்வேறு படிகளைக் கடந்து மேலே ஏறவேண்டும். கலைஞனின் ஆத்ம மலர்ச்சியும் இவ்வாறே நிகழ்கிறது. ஆனால் அத்வைதி, "சாதனை வழியில் உதறி விட்டெறிந்து போகவேண்டிய விஷயங்கள் அநித்யமாயும் அற்பமாயும் இருப்பதால் அவைகளைக் கொண்டு கலைச் சிருஷ்டி செய்வதில் என்ன அர்த்தம் இருக்கிறது?" என்று நினைக்கலாம். அதற்குக் கலைஞனின் பதில் பின்வருமாறு:— "கலைச் சிருஷ்டியே மாயையை ஆதாரமாகக் கொண்டுதான் நடக்கிறது. மாயை சிருஷ்டி கர்த்தாவை வசப்படுத்துவதில்லை, பாம்பின் விஷம் பாம்பை ஒன்றும் செய்யாதென்றும் சுவாமி ஸ்ரீ இராமகிருஷ்ண பரமஹம்சர் சொல்லியிருக்கிறார். கலைஞனும் மாயையைத் தெரிந்துகொண்டு மாயையாகவே உபயோகிப்பதால் அது லீலையாகப் பரிணமிக்கிறது. முதல் நாட்டத்தில் அற்பமானாலும், சிறந்ததானாலும், அநித்யமானாலும், நித்யமானாலும் யாவற்றிலும் ஆழ்ந்திலங்கும் **ஒன்றின்** ஒற்றுமையை உணர்வதும் வெளியிடுவதும்தான் கலைஞனின் சாதனையாகும்; கலைஞனின் சித்தியும் அதுவே." பொருளின்

மோகத்தில் வீழ்ந்தால்தான் ஆபத்து. அது மாயைக்கு அடிமை யாவதாகும். ஒன்றின் மத்தியில் இயங்கும் விசித்திர சந்தத்தின் ஊசலாட்டமாகவே மாயையைக் கலைஞன் காண்கிறான்.

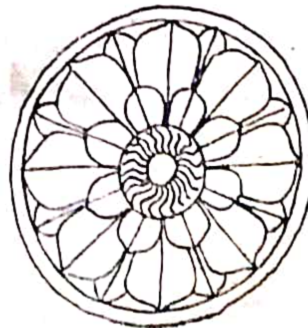
சமத்துவத்தின் உணர்வும் முழுமையின் உணர்வும் பெற்றிராத கலைஞனுக்குத் தான் வரைவதற்கு விசேஷமான வஸ்துவும், விசேஷமான வேதனை யுணர்வும் தேவை. இவையில்லாத நிலையில் உற்சாகத்தின் ஊற்று வற்றி வறண்டு போகும். ஏனென்றால் கலைஞன் ர ச த் தி ன் வற்றாத ஊற்றைத் தேடி அடையாமல் போகிறான்.

இந்து குடும்பத்தில் பிறந்து இந்துக்களின் கல்வி கேள்வி களில் வளர்ந்து ஆளானேன். ஒருசமயம் விசேஷமாகத் தெய்வங் களின் சித்திரமே வரைந்தேன். இப்பொழுதோ தெய்வங்களின் படங்கள் வரைவதுடன் சாதாரண வாழ்க்கையின் படங்களும் வரைவதுண்டு. இரண்டிலும் சம இன்பத்தைப் பெற முயலு கிறேன். தெய்வங்களின் வடிவக் கற்பனைதான் சிரேஷ்டமானது, மற்று நம்மைச் சுற்றியுள்ள சாதாரண வஸ்துக்களின் வடிவங்கள் அற்ப விஷயம் என்பதே என் பழைய கருத்து. ஆனால் மனம் பக்குவமடைய அடைய வடிவங்களை மாத்திரம் முக்கியமாகக் கருதாமல் அவை ஒவ்வொன்றையும் ஒரே உண்மையின் வெவ் வேறு சந்தங்களாகவும் விக்கிரகங்களாகவும் பார்க்கிறேன். உலகம் முழுவதும் உள்ளும் புறமும் எந்த இறை உயிரிலிருந்து கிளம்பி எந்த இறை உயிரில் இலங்குகின்றனவோ * அந்த இறை உயிரின் சந்தத்தையே எல்லா வடிவங்களிலும் தேடுகிறேன்—வடிவங்கள் சாதாரணமானாலும் சரி, அசாதாரணமானாலுஞ் சரி, அவற்றின் உண்மைச் சந்தமே இறையுயிர்ச் சந்தமாம். அதாவது முன்னர்த் தெய்வத் தன்மையை தெய்வ வடிவங்களிலே தான் பார்த்தேன். இப்பொழுதோ மனிதர்கள், மரஞ் செடி கொடிகள், மலைகள் முதலியவற்றின் வடிவங்களிலும் அதைப் பார்க்க முயலுகின் றேன்.

---

* யதிதங் கிஞ்ச ஜகத் சர்வம் பிராண ஏஜதி நி:ஸ்ருதம்
—கடோபநிஷதம்.

எல்லா நாடுகளிலும் எல்லாக் காலங்களிலும் உயர்ந்த கலைச் சிருஷ்டிக்குப் பின்னால் பெரியதொரு இலட்சியமோ கருத்தோ இருப்பதுண்டு. ஐரோப்பாவில் கிறிஸ்துவ லட்சியமும், இந்தியாவில் ஸ்ரீகிருஷ்ணபிரான் ஸ்ரீபுத்தர்பிரான் இவர்களின் இலட்சியங்களும், சீனா தேசத்தில் தாவு இலட்சியங்களும் இருந்திருக்கின்றன. தனித்த ஒருவரை விக்கிரக வடிவத்தில் பூசித்து வந்தால் நாளடைவில் அவர் லட்சியத்தைக் காட்டிலும் பெரிய விஷயமாகி விடுகிறார். காலக்கிரமத்தில் மனிதர்கள் இலட்சியத்தைத் தப்பாக அர்த்தங் கொள்கிறார்கள், அல்லது முற்றிலும் மறந்து விடுகிறார்கள். சுற்றுப்புற வாழ்க்கையில் அன்பு மயமான அகத்தின் அருளொளி வீசுவதில்லை. இலட்சியம் புறக்கணிக்கப்படுகிறது. இதுவே நம் நாட்டின் இன்றைய நிலைமை. காலங்கள் தோறும் இயற்கையின் மத்தியில் சாதகர்கள் தேவியின் விக்கிரகத்தையும் சிவபிரானின் விக்கிரகத்தையும் பார்த்தனர். நாமோ அந்தப் பரந்த இயற்கையைப் பார்க்க மறந்துவிட்டோம். "ஈஸா வாஸ்யமிதம் சர்வங் யத்கிஞ்ச ஜகத்யாங் ஜகத்" * இம் மந்திரத்தின் தீட்சை பெற்றுப் பரத நாட்டின் எதிர்கால ஓவியக் கலைஞர்கள் வாழ்க்கை முழுவதையும் உலக முழுவதையும் உண்மைத் திருஷ்டியில் பார்த்துப் புதிதாகச் சிருஷ்டிப்பார்களாக!



* ஈசோபநிஷத்தின் முதல் ஸ்லோகத்தின் பாதி. ஸ்ரீ அரவிந்தர் இதற்குக் கூறும் பொருள்: இவ்வுலகத்திற்குள்ளே இருக்கின்ற எல்லா உலகங்களும் பரமேஸ்வரன் உறையும் கோயில் என்று அறிவாய்.

ஓவிய அறிமுகம்

ஓவியங்கள் பொதுநிலையில் மூன்று வகைப்படுகின்றன: *1. உள்ளது உள்ளபடி வரையப்பட்டது, அநுகாரகம்; 2. இங்கிதமாய் வரையப்பட்டது, வியஞ்சகம்; 3. சந்த இயக்கத்தை சிறப்பாக எடுத்துக் காட்டுவது, சாந்தசிகம்.

முதலில் சொல்லப்பட்ட படத்தில் இயற்கைத் தோற்றத்தை உள்ளது உள்ளபடி பிரதி செய்யும் முயற்சியைக் காணலாம். புகைப்படம் கண்டு பிடிப்பதற்கு முன்னர் உள்ளதை உள்ளபடி நகல் செய்யும் திறமைக்குச் சிறப்பு இருந்தது. ஓவியர்கள் கண்ணால் பார்ப்பதைச் சம தளத்தில் அதே வஸ்துதானோ என்று படத்தைப் பார்ப்பவர் கண்ணுக்குப் பிரமை உண்டாகும்படி வரைய முயன்றனர். அதன் பயனைகத் தூரத்திற்குத் தகுந்தாற்போல் உருவங்களைத் தோற்றுவிக்கும் அறிவியல், வர்ணங்களைப்பற்றிய அறிவியல், எலும்பு தசைகளின் அமைப்புப் பற்றிய அறிவியல்,. மேலும் சூரியன் கதிர்களைப்பற்றிய அறிவியல் முதலியவை கலையுலகிலே இடம் பெற்றன. புகைப்படக் கருவி நலம் வளர வளர உள்ளதை உள்ளபடி வரையும் இக் கலை முறை குறைந்துவிட்டது; எனினும் மேற்கூறிய அறிவியல்கள் கலைஞர்கள் கற்கவேண்டிய விஷயங்களாகவே இருந்து வருகின்றன.

இங்கிதமாய் அதாவது குறிப்பால் உணர்த்தும் படத்தை வியஞ்சகச் சித்திரம் என்று சொல்லலாம். இப் படத்தில் கண்ணால் பார்க்கப்படும் விஷயம் மாத்திரமில்லை, மனத்தால் பார்க்கும் விஷயமும் வந்து சேருகிறது. இயற்கையில் உள்ள பொருட்களை நாம் கண்திறந்து பார்த்ததுமே, பார்வை முற்றுப் பெற்றதாகக் கருதுவதற்கில்லை. அன்றியும் ஓவியன் மனம் வைத்து எப் பொருளைப் பார்த்த போதிலும் அவன் அப்பொருளை வரையும் போதிருக்கும் மனோ நிலையின் சாயலும் படத்தில் பதிந்து விடுகிறது. மனம் ஒவ்வொரு பொருளைத் திருத்தியும் ஒவ்வொன்றைக் கற்பனையால் மிகைப்படுத்தியும் பார்க்கிறது.

---

*1 Imitative 2 Suggestive 3 Rhythmic

அதனால் இவ்வாறு இங்கிதமாயுணர்த்தும் வியஞ்சகப் படங்கள் இயற்கைத் தோற்றத்தின் சுத்தப் பிரதிகளாயிருக்க முடியாது; பொருளின் தோற்ற வடிவத்திற்கும் வரையப்பட்ட வடிவத்திற்கும் நிச்சயமாய் வேறுபாடு இருந்துதான் தீரும். ஆனால் இங்ஙனம் கற்பனையிலிருந்து வியஞ்சகம் பிரதானமாக வரையப்பட்ட படத்திற்கும் பயிற்சி பெறாதவன் வரையும் பிழை மலிந்த படத்திற்கும், மலைக்கும் மடுவுக்குமுள்ள வேற்றுமை உண்டு என்பதை மறந்துவிடக்கூடாது. காரணம் கைதேர்ந்த ஓவியர் சித்திரவேலைப்பாட்டின் முறைகள், சித்திர அறிவியல்கள் யாவும் அறிந்திருந்தும் தாம் பார்த்த வடிவத்திற்கும் வரையும் வடிவத்திற்கும் இடையே ஒரு வேறுபாட்டைக் கையாள்கிறார். இந்தப் பாகுபாட்டை அவர் சில சமயம் நன்றாகத் தெரிந்தும் செய்கிறார்; சில சமயம் தமக்குத் தெரியாமலேயும் செய்துவிடுகிறார்.

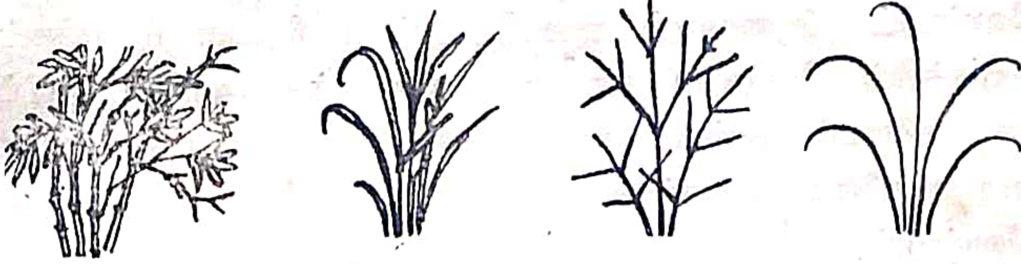
சாந்தசிகம்——அதாவது சந்தம் நிறைந்த படம் என்றால்-முக்கியமாக சந்தத்தின் அல்லது உயிரியக்கக் கோட்டின் மேலேயே முழு கவனம் செலுத்தப்பட்ட படம் என்று அறியவேண்டும். சந்தத்தை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்; 1 தனக்குரிய தனித்த சந்தம், 2 வகுப்புச் சந்தம், 3 பொதுச் சந்தம்.

மூங்கில் ஒரு விளக்கமான அல்லது குறிப்பிட்ட செடி. அதன் தனித்த வடிவத்தைக் கொண்டுதான் அதற்குச் சிறப்பு உண்டாகிறது, அதனால்தான் மூங்கிலுக்கும் புல்லிற்குமுள்ள வித்தியாசத்தை விளக்கமாய் உணர்கிறோம். மூங்கிற் செடியின் வடிவத்தில் இயங்கும் சந்தம் ஒரு தனித்த சந்தமாகும்,

மூங்கிலும் புல்லும் ஒரே இனம்; மாமரம், புளிய மரம், தேக்கு மரங்களிலிருந்து வேறுபட்டவை. இவைகளோடு ஒப்பிட்டால் மூங்கிலுக்கும் புல்லிற்கும் இடையே விசேஷ ஒற்றுமையிருப்பதைக் காணலாம். ஆகையினால் இவையிரண்டும் ஒரே வகுப்புச் சந்தத்தினால் இணைக்கப்பட்டவை,

ஆனால் மூங்கில், புல் இவைகளிலிருந்து சந்தத்தை மட்டும் தனியாக வரைந்தால் அதைக் குறிப்பாக மூங்கிலென்றோ,

புல்லென்றோ, பொங்கியெழும் ஊற்றுத்தாரையென்றோ கூற இயலாது. ஏனென்றால் பொங்கியெழும் ஊற்றுத்தாரைபோல் விரியும் இயக்கத்தின் கோடுகள் இம்மூன்றின் பொதுச்சந்தமாகும்.



இவ்விதமே சுருள் கோடானது சங்கு, கொடி, நீர், காற்றின் சுழல் முதலியவற்றின் பொதுச் சந்தமாகும். இரத்தினக் கம்பளம், ஆடைகள், கிராதிகள், கோலம் முதலியவற்றில் காணப்படும் சித்திரங்கள் ஆலங்கரணச் சித்திரம் எனப்படும். இவை பொதுச் சந்த அடிப்படையில் உருவாவன.



ஒரு இயற்கைப் பொருளின் வடிவம், நிறம், இயக்கம் இவைகளோடு வேறொரு பொருளின் வடிவம், நிறம், இயக்கம் இவற்றை ஒப்பிட்டுக் கூறுவது வழக்கம். இதற்குக் காரணமாயிருப்பது வகுப்புச்சந்தம். தாமரை இதழோடு மகளிர் கண்ணையும், யானையின் நடையோடு பெண்களின் நடையையும், கொவ்வைக் கனியின் சிவப்போடு பெண்களின் வாயிதழ்ச் சிவப்பையும் ஒற்றுமை காட்டி கற்பனை செய்திருப்பதை இலக்கியத்தில் காண்கிறோம். மக்களைத் தவிர்த்து மற்ற பிராணிகள் அல்லது பொருள்களோடு ஒப்பிட்டுக் கூறுவதற்குக் காரணம் அவைகளுடைய அமைப்பு, இயக்கம், நிறம் மாறாதிருப்பதே. ஆகையினால் அவைகளின் வடிவமைப்பு, இயக்கப்பாணி, நிறம் முதலியவற்றை அழகின் அடிப்படைகளாகக் குறிக்கிறோம். கலைஞர்கள் நன்கு நுணுகி ஆராய்ந்து நோக்குவதிலிருந்து அவற்றை அழகின் அடிப்படை அளவைகளாக நிர்ணயித்திருக்கிறார்கள்.

ஆனல் பரம்பரையாய் ஒரே பொருளே வேருெரு குறிப்பிட்ட பொருளோடு ஒப்பிட்டு வரையும் காரணமாகப் படத்தில் வழக்க தோஷம் தோன்றுகிறது. படத்தில் இக்குற்றம் நிறைந்தால் கலைவளர்ச்சித் தடைப்பட்டுவிட்டதென்று அறிய வேண்டும். ஆகையால் காலந்தோறும் மாறி வளரும் மக்கட் சமூகத்தின் வேறுபடு சுவையை அனுசரித்து அழகின் அடிப் படைகளையும் மாற்றிக்கொள்ளவேண்டும். புதிய புதிய மாதிரி வடிவங்களைக் கலைஞர்கள் தாமாகவே புதிதாகக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும்.

ஓவியத்தைப்பற்றி நாம் இதுவரையிற் கூறிய பகுதிகள் மிகவும் மேற்போக்கான பாகுபாடுகளாகும். சில சமயங்களில் மேற்கூறிய இலக்கணங்கள் ஒரே ஓவியத்தில் ஒன்றுக்குமேல் கலந்திருப்பதுமுண்டு. அச்சமயம் எந்த இலக்கணம் ஓவியத்தில் சிறப்பு வாய்ந்திருக்கிறதோ அதைத் தழுவி ஓவியம் எந்த வகுப்பைச் சேர்ந்தது என்பதை நிர்ணயிக்கலாம். எல்லா நாட்டு ஓவியங்களிலும் மேற்கூறிய இலக்கணங்களையும் பாகுபாடுகளை யும் பொதுவாகக் காணலாம். ஆயினும் ஒரு நாட்டினர் ஒரு வகை இலக்கணத்தின்மேலும், ஒரு நாட்டினர் வேருெரு இலக் கணத்தின்மேலும் அதிகமான மனப்பற்றைக் காட்டுவதுண்டு. அன்றியும் காலந்தோறும் மக்கட்சமூகத்தின் மனம் கடிகாரத்தின் பெண்டுலம் மணியைப்போல அநுகாரகம், வியஞ்சகம், சாந்தசிகம் என்னும் இம்மூன்றிற்குள் வந்து போய்க்கொண்டிருக்கிறது என்று கூறலாம்.



பொங்கியெழும் ஊற்றுத்தாரைப்போல
பொங்கி விரியும் கோடுகளின் சந்தத்தில்
வரைந்த ஆலங்காரணச் சித்திரம்.

ஓவியத்துறையும் உடலமைப்பறிவும்

பாரத நாட்டின் நவீன ஓவியர்களும் சிற்பிகளும் மக்கள் உடலமைப்பைப்பற்றிய அறிவு பெறவேண்டியது பொருளாகச் சில கேள்விகள் எழுவதுண்டு; அவற்றையும் அவை சம்பந்தமாக நமக்குத் தோன்றும் கருத்துக்களையும் ஒவ்வொன்ருய் ஆராய் வோம்.

1. மேல்நாட்டு " அகடெமிக் " ஓவியர்களைப்போல் கீழ் நாட்டு ஓவியர்களும் உடலமைப்பறிவு பெற வேண்டியது அவசியமா ?

2. உடலமைப்பியலில் பிழைகள் இருப்பதுதான் கீழ் நாட்டுக் கலையின் சிறப்பென்று சில அகடெமிக் ஓவியர்கள் கருது கின்ருர்களாகையால் உடலமைப்பு அறிவுமுறையால் கீழ்நாட்டுக் கலைக்கு ஏதேனும் தீங்கு விளையக்கூடுமா ?

3. *ஒப்பனை ஓவியத்தை உடலமைப்பியற் பிழையில்லா மல் வரைய முடியுமா ?

4. கீழ்நாட்டு ஓவியத்திலும் மேல் நாட்டு நவீன ஓவியத் திலும் உடலமைப்பியல், தூரத் தோற்றவியல் முதலிய அறி வியல் விதிகளைக் கையாளாமலே உயர்ந்தரகச் சித்திரம், சிற்பம் ஆகியவை சிருஷ்டிக்கப்பட்டிருக்கின்றனவே அதற்குக் காரணம் என்ன ?

இந்திய ஓவியர்களும் உடலமைப்பு, வடிவம், அளவு முதலியவற்றை நன்ருகத் தெரிந்திருக்கவேண்டும் என்பதில் தடை கிடையாது. ஆனல் அது மேல்நாட்டு முறையிலன்று.

மேல்நாட்டு ஓவியத்துறையில் உடலமைப்பறிவு என்பது உடம்பினை அறுத்து அதன் ஒவ்வொரு கூறையும்பற்றித் தெரிந்து கொள்ளும் அறிவாகும். ஆனல் உடற்கட்டும் அதன் வித வித மான இயக்க நெளிவு வளைவுகளும் பொருளாக வைத்து உடலின்

* Decorative Art.

அமைப்பைத் தெரிந்துகொள்ளும் அறிவையே கீழ்நாட்டுக் கலை விரும்பும். மேல்நாட்டுக் கலைஞர்கள் உடம்பின் கூறுகளைச் சிறப்பாகத் துருவி ஆராய்ந்துகொண்டு பொதுமையைக் காண்பார்கள். கீழநாட்டுக் கலைஞர்கள் முழு உடலின் அறிவிலிருந்து ஆரம்பித்து தனித்தனிக் கூறுகளைப்பற்றித் தெரிந்துகொள்வார்கள். மேனாட்டார் அறிவியல் நெறியிற் சென்று பிராணச் சந்தம்-உயிரியக்கப் பாணியைப் பெறுகிறார்கள். கீழ்நாட்டாரோ உயிரியக்கப் பாணியில் நின்று அறிவியல் நெறியைக் காண்கின்றார்கள். அதாவது மேல்நாட்டுக் கலைஞர்களானாலும் சரி, நம் நாட்டுக் கலைஞர்களானாலும் சரி உடலமைப்பியலறிவைப் பெற்றுள்ளார்கள்; ஆனால் வேறுபாடெல்லாம் அவர்கள் கற்கும் முறையிலும் பயன்படுத்தும் முறையிலும்தான் உள்ளன.

மேல்நாட்டு முறைச் சித்திர கலாசாலைகளில் உடலமைப்பறிவு வகுப்புத்தோறும் படிப்படியாய்க் கற்பதற்கு ஏற்பாடு உண்டு. இவ்வாறு வகுப்பில் பார்த்து வரையும் பொருட்டு உயிருள்ள மனிதர், பழைய கிரேக்கச் சிற்பங்களின் பிரதிகள், மனிதர் மற்ற பிராணிகளின் எலும்புக்கூடு, தசையமைப்பு இவற்றைக் காட்டும் விவரப் படங்கள், செயற்கை முறையால் புடம் செய்த பறவை, மிருகங்களின் உடல்கள் முதலியவை இருக்கும். அருகில் ஏதாவது பொருட்காட்சிசாலையோ மிருகக் காட்சிசாலையோ இல்லாத நிலையில் இவ்விதமான பொருள்களைச் சேர்த்து வைப்பது அவசியமாகும். கற்பனை நிறைந்த சித்திரம் வரையும்போதும் சிற்பம் செதுக்கும்போதும் ஒப்புநோக்குதற்கு இவை பயன்படும். ஆனால் கலாசிருஷ்டியைக் கற்பனை செய்வதற்கு முன்னரே அதனை சிரமப்பட்டுப் பிரதி வரைந்து பயிலுவதில் பயனில்லை; அவசியமும் இல்லையென்பதே நம் கருத்து. கற்பனை செய்யக் கற்றுக்கொள்ளும் முன்பே பிரதி செய்யக் கற்றுக்கொண்டால் கலை முறையில் நிபுணராகலாம் என்பது மேல்நாட்டுக் கலைஞர்களின் எண்ணம். வடிவங்களை வரையக் கற்றுக்கொள்வதற்காக இவைகளை யெல்லாம் பார்த்துப் பிரதி செய்து பழகுதல் அவசியம் என்று சொல்வாருமுண்டு. கீழ் நாட்டு முறைப்படி, வரைதலை மாத்திரம் தனியாகக் கற்பதால்

பயனில்லை; கற்பனை செய்யும்போதே உடனடியாக வரைதலைக் கற்றுக்கொள்வதுதான் நல்லது; இதுவே கீழ்நாட்டு முறை. வடிவம் வரைதலைக் கற்கும் நிலை வரும்பொழுது ஓவிய நிபுணர்களின் சிறந்த சித்திரத்தையோ, சிற்பத்தையோ பிரதி செய்வதுதான் முறை. அதனால் ஓவியக் கலையின் முக்கிய விஷயமான உயிர்ப்பும், சந்தத்தைப்பற்றிய உணர்வும் கெடாமல் வரைதல், அக்கல்வியறிவோடு கூடவே வளர்ச்சியடைகின்றது.

கீழ்நாட்டு ஓவியர்கள் உடலமைப்பியல் கற்கும் சமயம் முதலில் முழு உடம்பின் பரும்படியான வெளிக் கோட்டையும் முக்கிய இயக்க வளைவுகளையும் நிச்சயித்துக்கொண்ட பின்னரே உறுப்புக்கூறுகளின் நுணுக்கங்களை வரைந்து அறிய முயல்வது உசிதமாகும்.

மனிதரையோ மற்ற பிராணிகளையோ பார்த்து வரைந்து பயில்வதற்கேற்ற சமயம் அவைகள் நடமாடிக்கொண்டும் அல்லது ஏதாவது வேலையில் ஈடுபட்டும் இருக்கும் வேளையே. அப்பொழுது உடலின் அங்க இணைப்புகளின் பரஸ்பர சம்பந்தமும், தசைக்கட்டு தசைநார்கள் ஆகியவற்றின் தொழிலும் கண்ணுக்கு நன்கு புலனாகும். இவ்வாறு உடம்பின் இயக்கவியல்பை ஏதாவது ஈடுபட்ட நிலைமையில் நோக்கி வரைந்தால் உடலமைப்பின் நுணுக்கங்களை நினைவில் இருத்துவது எளிதாகும்; வரைவது இயற்கையாகவும் உயிருள்ளதாகவுமிருக்கும். உயிர்ப்பிராணிகள் மெய் மறந்து ஒரு வேலை செய்யும்போது அவைகளுடைய உறுப்புக்கூறுகளின் அசைவிற்கும் அவைகளின் மனத்திற்கும் அரிய தொடர்பு உண்டாகிறது. அதனாலேயே அவை கலைஞரின் மனத்தை ஈர்க்கின்றன. உடம்பின் எந்த உறுப்பு எந்த வகையில் என்ன பயன்படும் என்பதை அறிந்து கொள்ள எளிதாகவுமிருப்பதால் விஷயத்தைப் பற்றிய அறிவு, இலகுவில் தோன்றிக் கலைஞரின் மனக்கிழியில் பதிந்து உறுதியும் நிலைபேறும் அடைகிறது.

சிறந்த கலைஞர்களால் தீட்டப்பட்ட சித்திரம், சிற்பம் ஆகியவற்றின் மூலம் உடலமைப்பியல்பை அறிந்து கொள்ளலாம். ஏனென்றால் அத்தகைய சிருஷ்டியில் காணும் இயக்கம் மெய்ம்மையும் தகுதிப்பாடும் உடையதாகும். ஏவலுக்கிணங்கச் செயற்கையாய் நிற்கும் மாதிரிகளைப் பார்த்தோ உருவப் போலிகளின் உதவியைக் கொண்டோ கற்பனை செய்வது நன்றன்று. ஏனென்றால் ஏவல் வழி அசையாமல் நிற்கும் உடம்பினியக்கம் மெய்ம்மையை இழக்கிறது. வெகுநேரம் ஒரே நிலையில் இருப்பது களைப்பாகவும் கஷ்டமாகவும் இருக்கும். அதனால் மாதிரிகளாகப் பயன்படுவோரின் மனத்திற்கும் அவர்கள் உடம்பின் இயக்க வளைவிற்கும் தொடர்பு இருப்பதில்லை. உருவப்போலியோ முற்றிலும் உயிரில்லாதது. ஆதலின் இவற்றின் உதவியைக் கொண்டு கற்பனையை உண்டாக்க முயன்றால் அதனால் பிறக்கும் சித்திரத்திலும், சிற்பத்திலும் விரைப்பும் உயிரற்ற தன்மையும் உண்டாகும். ஆனால் பிராணச்சந்தத்தைப்பற்றி நன்கு தெரிந்து கொண்ட கலைநிபுணர் இவ்வித செயற்கை வடிவங்களின் உதவியைக் கொண்டும் பிழையில்லாத உயர்ந்த ஓவியத்தைச் சிருஷ்டிப்பார். பெரும்பாலும் மேல்நாட்டுக் கலைஞர்கள், மாதிரி ஆட்களின் உதவியில்லாமல் சிற்பமோ சித்திரமோ சிருஷ்டிப்பதில்லை. மனத்திலிருந்து கற்பனை செய்வதென்றால் அவர்கட்கு மிகவும் சிரமமாக இருக்கிறது.



உடலமைப்பியல்பைத் துறைபோகக் கற்று நன்கு பிரதி செய்து பயின்றால் உருவம் வரைவதில் திறமை அதிகரிக்கலாம். ஆனால் மனப்பயிற்சியும், கற்பனை வளமும் சுருங்கிப்போகும். நாளடைவில் கற்பனா சக்தி தேய்ந்தொழியும்.

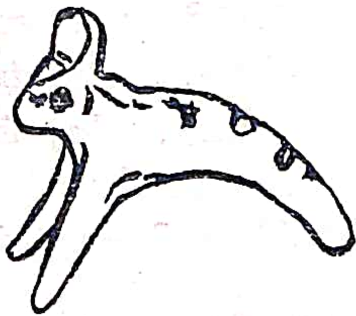
கீழ்நாட்டு ஓவியர்கள் மேல்நாட்டு ஓவியர்களைப்போல் தொடக்கத்தேயே சிரமப்பட்டு உடலமைப்பியல்பைக் கற்பதில்லை.

ஏனென்றால், இந்நாட்டுக் கலையில் கற்பனையை ஓவியமாக்கும் பொழுது வெறும் பிராணச் சந்தத்தைப்பற்றிய அறிவு மட்டும் இருந்தாலும் வேலையைத் தொடங்கலாம். வேலையுருவாகும் போது உள்ளீடாகிய உணர்ச்சி தானே வெளிப்படுகிறது. கலைஞரின் கூர்ந்து நோக்கும் திறன் வளர வளர அவரது கற்பனையோடு வடிவமைப்பின் நுண்ணறிவும் சேர்ந்து கொள்ளுகிறது. ஆனால் அந் நுண்ணறிவு தேவையளவுக்குப் பயன்படுவது சிறப்பு. சில்லரை நுணுக்கங்களைச் சேர்ப்பதானல் பிராணச் சந்தம் கெட்டுப்போகாதபடி பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். உணர்விற்குரிய இயக்கம், பாணி, சந்தம் ஆகிய இவைகள் பிராணச் சந்தத்தை அடிப்படையாய்க் கொண்டே இலங்குகின்றன. பிராணச் சந்த அறிவு, மனிதர்களுக்கு இயற்கையாய் உண்டாவது. சிறுவர்கள் வரையும் படத்தில் இப்பிராணச் சந்தம் விளங்கி நிற்பதே இதற்குச் சான்று.



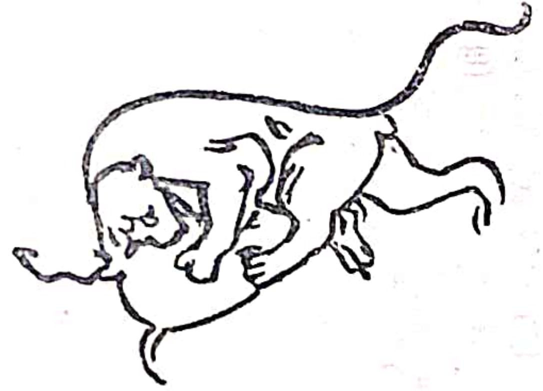
காரணம், அவர்கள் அதை வைத்துக் கொண்டே வரைய ஆரம்பிக்கிறார்கள். குயவர்கள் செய்யும் மண் பொம்மைகளிலும், படங்களிலும் இதனை நன்றாகக் காணலாம். வடிவ அமைப்பு பற்றிய அதிகமான அறிவு இல்லாததால் சிறுவர்களும், தொழிலாளிகளும் செய்யும் வேலையில் ஓவியக்கருத்து இனிது விளங்குகிறது. உயர்ந்த கலைஞர்களுடைய வேலைப்பாடு அவர்கள் ஆழ்ந்த அறிவு படைத்திருப்பத





ளுல் எளிதில் விளங்கும். உணர்வு, சந்தம் முதலியவற்றை வெளி யிடும்பொழுது அங்க அமைப்பின் அநாவசியமான சிக்கல்களை அவர்களால் நீக்க முடிகிறது.

பிராணச் சந்தம் அல்லது உயிரியக்க வண்ணம் என்ருல் என்ன? ஒவ்வொரு ஓவியத்துக்கும் உயிர்நாடியான கோடு ஒன்று உண்டு; அது மற்ற உறுப்புக் கோடுகளோடு கூடியும் இணைந்தும் ஓவியத்துக்கு இன்றியமையாத உயிர்ப்பையும், அளவு வடிவு வண்ணம் முதலிய பண்புகளையும் நல்கும். அதுவே பிராணச் சந்தம் அல்லது உயிரியக்கம் எனப்படும்.



பிராணன் என்ருல் முதலில் ஒருவித உயிர்த்துடிப்பைக் குறிக்கும். பின்னர் பொருளின் பருமன், எடைகளை அநுசரித்து எழுதல், விழுதல், சுற்றுதல், உருளுதல், மிதித்தல், குதித்தல் போன்ற இயற்கை இயக்கங்கள் உண்டாகின்றன. மேலும் பிராணியின் இச்சைகளை அநுசரித்தும் சில இயக்கங்களும் வளைவுகளும் உண்டாகின்றன. இவைகள் அதன் வெவ்வேறு மனக் கிளர்ச்சியையும் விகாரப்பாட்டையும் ஆதரவாய்க் கொண்டு வெளிப்படுகின்றன. மனக் கிளர்ச்சிகளும், விகாரங்களும், காமம், கோபம், மோகம், மதம், வெறுப்பு, பயம், சோகம் முலியனவாகும். பிராணிகளின் சக்தி அதனதன் தீவிர நிலையில் மற்றப் பிராணிகளின் சக்தியைவிட மிகுந்தோ குறைந்தோ காணப்படும். இந்த உணர்ச்சி வேகங்களின்

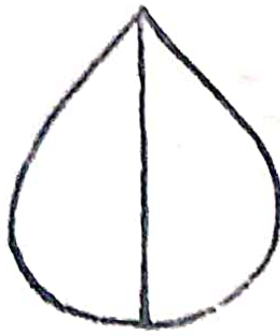


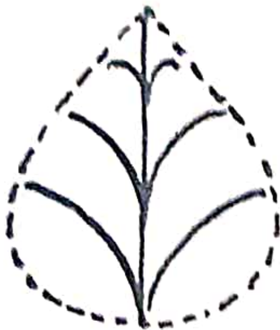


ரூபத்தை ஓவியத்தில் தனித்தனிப் பிரித்துக்காட்டுவது எளிதில் இயலாத காரியம். பிராணியின் ஒவ்வொரு உள்ளுணர்ச்சியை ஒட்டியும் அதன் உடம்பிலும் ஒவ்வொரு உணர்ச்சிப்பாணியும், வளைவும் வெளித் தோன்றும். அந்த வளைவையே அல்லது பாணியையே அந்த உள்ளுணர்ச்சியின் உருவாகக் கொள்ள வேண்டும். குறிப்பிட்ட ஒவ்வொரு பிராணியின் வடிவிலும் குறிப்பிட்ட ஒரு வேகம் தோன்றுகிறது. அதன் பயனுக அப் பிராணியின் உடம்பில் வேக வடிவம் நிலையாகத் தோன்றி அதன் உணர்வுச் சின்னம் அல்லது வடிவமாகிவிடுகிறது. புலி இம்சை யின் வடிவம். முயலும், மானும் பயத்தின் வடிவங்கள். சந்தத் தின் வளைவு முக்கியமாய்ப் பிராணியின் முதுகெலும்பை ஆதர வாய்க் கொண்டு இயங்கும். முதுகெலும்பின் கோடு பக்கத்தி லிருந்து பார்த்தால் விளக்கமாய்த் தெரியும். இப்பிராணச் சந்தத்தின் ஆதரவின் மேலேயே உடலின் சம நிலை, அமைப்பு, பருமன் முதலியன வாய்ந்திருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. பிராணச் சந்தம் இவைகளைக் கட்டுப்படுத்துவதுபோல் தானும் இவற்றிற்குக் கட்டுப்பட்டு நிற்கிறது.

கீழ் நாட்டுக் கலையில் எவ்வாறு உடலமைப்பியலறிவு தொழில் செய்கிறது என்பதை நம் நாட்டில் மண்ணினுல் படிமம் செய்வோர் வேலையிலும் காணலாம். மண்ணினுல் அம்மன் உருவம் அமைப்பவர்கள் முதலில் குச்சிகளால் அமைப்புக் கூட் டைக்கட்டி, வைக்கோற் புரிகளைச்சுற்றி இருமுறை மண்ணை அப்பின பின்புதான் உருவத்தின் நுணுக்கங்களைச் சேர்ப்பார்கள். புரியைச்சுற்றி ஒருமுறை மண்ணைப்பூசின மாத்திரத்திலேயே அவர்கள் இன்ன வடிவம்தான் அமைக்கப் போகிருர்கள் என்பது நமக்குத் தெரிந்துவிடுகிறது.

ஓவிய வடிவம் இரண்டு வகைப்படும். ஒன்று தோற்றத்தில் உள்ளதை உள்ளவாறே வரைவது, மற்றது கற்பனையிலிருந்து மரபுவழாது வரைவது. கீழ்நாட்டுக் கலைஞர்களின் மனம் அலங் காரப் பண்பு நிறைந்து சந்தச் சார்புள்ளதாய் இருப்பதால் மனக் கிழியிலிருந்து செய்யும் உருவமே இந்நாட்டிற்குத் தகுதியாயிற்று.







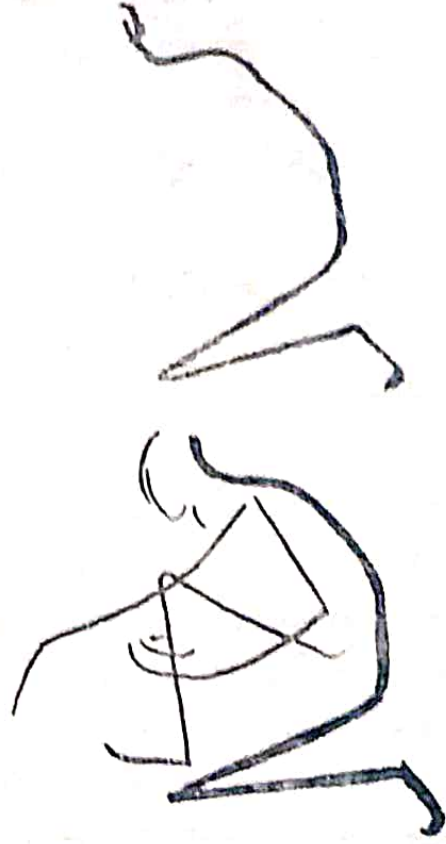


அலங்கரணச் சித்திரம் வரையும் போது முதலில் அதன் எல்லையை வகுத்து இயக்க வளைவுகளை நிச்சயித்துக் கொண்டு தான் அதில் பூ, இலை முதலிய வடிவ அடிப்படைகளைச் சேர்ப்பார்கள். அங்ஙனமே சித்திரம், சிற்பம் தீட்டும்பொழுதும் முதலில் பிராணச் சந்தத்தின் கோட்டையும் வளைவையும் வரைந்துகொண்டுதான் தாம் தாம் கருதிய உருப்படி வடிவத்தை அல்லது முத்திரையைச் சேர்ப்பார்கள். கட்புலனுக்குத் தோன்றியதை உள்ளவாறே வரைபவர்களும் பிராணச் சந்தத்தின் கோட்டை ஆதரவாய் வைத்து வடிவம் அமைப்பார்கள், நம்நாட்டு ஓவியர்களானாலும் சரி, அயல்நாட்டு ஓவியர்களானாலும் சரி பிராணச் சந்தத்தைக் குறிக்கும் ரேகையை அடிப்படையாய் வைத்தே தான் தமது ஓவியத் தொழிலை ஆரம்பிக்க வேண்டும். இரு திறத்தாருக்கும் அந்த ரேகை ஒரே மதிப்புடையதாகும். ஓவியர்கள் சித்திரம் சிற்பம் முதலியவற்றைக் கற்பனை செய்யத் தொடங்கிப் பொருளின் வெளித் தோற்ற வடிவத்தோடு மனத்தின் உள்ளுணர்ச்சியைக் கலப்பதனால் அதன் உருவத்தில் புதிய மாற்றத்தை விளைவிக்கிறார்கள். அப்பொழுதுதான் அவரவர்க்குரிய * வழக்க வடிவம் தானாகவே உருவாகிறது.

உயிருள்ள உருவத்தையோ மாதிரிப் போலியையோ முன்னே நிறுத்தி படம் வரையும் வழக்கம் இல்லாததால் · இம்

* Conventional form.

நாட்டுக் கலைஞர்கள் பொருள்களின் வடிவங்களை நினைவில் வைப்பதற்காக ஒரு வழியைக் கண்டுபிடித்திருக்கிறார்கள், ஏதேனும் ஒரு வடிவத்தை ஞாபகத்தில் வைக்க வேண்டுமானால் இயற்கையில் அதையொத்த வேறொன்றின் வடிவம் அல்லது பண்போடு ஒப்பிட வேண்டும். இதனால் நினைவில் வைப்பது எளிதாகிறது. இதையே பாரத சிற்ப சாஸ்திரத்தில் "சாதிருசியபோதம்" எனக் கூறியிருக்கின்றனர், இந்த முறையை அநுசரித்தே தனித் தனி உருவங்களுக்குத் தனித் தனி சம்பிரதாய வடிவங்கள் உண்டாயின. கண்ணின் வடிவத்தை நினைவில் வைக்க வேண்டுமானால் தாமரைப் பூவின் இதழ்களின் . இனிய வடிவத்தை உள்ளத்தில் நிறுத்த வேண்டும். தாமரையிதழோடு ஒப்பிடுவதற்குக் காரணம் அதன் இனிய வடிவமும் மனக் கவர்ச்சியும் தான். வெவ்வேறு உருவங்களின் அமைப்பு, இயக்கம், உணர்வு, அவற்றின் உறவு ஆகிய இவற்றோடு ஒப்பிட்டு வெவ்வேறு சாதிருசியத்தின் கற்பனையும், பிரயோகமும் வளர்ச்சி







யடைந்திருக்கின்றன, பண்டையக் கவிஞர்களின் உவமானத் திறமையிலும் இதனைக் காணலாம்.

கலைச் சிருஷ்டி விஷயத்தில் கையாளப்பெறும் வெவ்வேறு ஆ தா ர ம், கருவி இவற்றின் தடைகளை எதிர்த்து வெற்றி பெறுவதன் அவசியத்தினாலேயே கலைச்சொற்களும், தொழில் முறை மரபுகளும், வடிவ மரபுகளும், அந்தந்தக்கலைகளில் தோன்றலாயின.

கீழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் பல நூற்றாண்டுகளாகத் தம் மனத்திற் படிந்த ஒருசில உவம மரபுகளையும் இயற்கை வடிவங் களையும் பயன்படுத்திச் சிறந்த சித்திரங்களையும் சிற்பங்களையும் சிருஷ்டித்துப் போயினர். சித்திரம் சிற்பம் முதலியவற்றைச் சிருஷ்டிக்கும் வகையில் பாணி, பிரமாணம், சாதிருசியம், சமநிலை ஆகிய சில முக்கியமான விஷயங்களைக் கையாள வேண்டும். மேலும் சிற்ப ஓவியங்களை உயிருள்ளனவாகவும், களை மிகுந்தன வாகவும் செய்ய வேண்டுமானல் இயற்கையிலிருந்து புதிய புதிய பாணிகளையும் அடிக்கடி கவனித்துப் பயில வேண்டிய தவசியம். வெறும் வழக்கத்தையே மேற்கொண்டு ஓ வி ய ம் வரைந்தால் அது நாளடைவில் உயிரற்ற குருட்டு நெறியாகி விடும். அன்றி இயற்கையை அப்படியே பிரதி செய்தால் அது கலைச் சிருஷ்டியாகாது; புகைப்படம் போல் இயற்கைத் தோற்றம் மட்டுமேயாகும். அதில் கலைஞரின் தனித் திறமையின் சிறப்புச் சிறிதும் புலப்படாது. திறமை பெற்ற கலைஞர் இயற் கையை நன்ருகக் கவனித்து அதனிடத்திலிருந்து தன் மனத்திற் குகந்த வடிவங்களைக் கண்டுபிடித்துப் புதிய புதிய வடிவக் குறிகளைச் சிருஷ்டிப்பார்; அதனுல் வழி வழியாக வரும் மரபு வடிவங்களுக்குப் புத்துயிர் கொடுக்கவும் அவரால் முடிகிறது. ஏனென்ருல் அவர் இயற்கையோடு மிகவும் நெருங்கிப் பழகு வதால் ஒவ்வொன்றின் ஆழ்ந்த கருத்தையும் அறிந்து கொண்டு தன் சிருஷ்டியில் இயற்கை வடிவங்களின் பண்பு இயக்கம் ஆகியவற்றைப் புதிதாகச் சேர்த்தமைக்க அவரால் முடியும்.

உண்மையில் எல்லா ஓவியச் சிருஷ்டியும் மனத்தின் படைப்பே எனினும் ஓவியம் ஒருசில நாடுகளில் அலங்காரத்தைத் தழுவியும், வேறு சில நாடுகளில் தோற்றத்தைத் தழுவியும் இருப்பதைக் காணலாம். தோற்றத்தின் படிவம் தனிப்பட்டவரின் மனப்படிவமாகிறது.

தோற்றத்தையே வரையும் கலைஞர்கள் பலரும் தம் வாழ் நாள் முழுவதும் தம் சிருஷ்டியில் ஒரேவிதமான வடிவங்களையே அமைக்கிருர்கள். இவ்விதம் வரைவது சகஜம். இதனுல் அவ்வக் கலைஞர்களின் வேலைகளை அடையாளங் கண்டுகொள்ள முடிகிறது. இந்தக் காரணத்தினுல் அவர்களுடைய வேலைகளில் "வழக்க தோஷம்" நிகழ்ந்திருக்கிறது என்று கூற முடியாது. மேதைகளான கலைஞர்கள் சந்தத்தையும், பாவத்தையும் காட்டும் வேலையில் மெய்ம்மறந்திருப்பார்கள். வடிவ அமைப்பில் விசித்திரத்தை சிறப்புறக் காட்டும் விருப்பம் அவர்களுக்கு உண்டாவதில்லை. பாவம், சந்தம் முதலிய ரசசாமக் கிரியைகள் தம்முள் அதிகமாயிருப்பதால் வடிவ வகையில் சிக்கனத்தை விசேஷப் பண்பாக பயன்படுத்துவர். பாவம், சந்தம் ஆகிய இவைகள் குறைந்தால்தான் வடிவ விசித்திரமில்லாத சிக்கன முறை, ஒன்றையே திரும்பத் திரும்பச் செய்யும் வழக்க தோஷ மாகிவிடுகிறது.

உடலமைப்பியல்பு பற்றிய அறிவு பெற்ருல் கீழ்நாட்டுக் கலைக்கு ஏதேனும் தீங்கு விளையக் கூடுமா? மேலும் உடலமைப் பறிவு வேண்டாமை கீழ்நாட்டுக் கலையின் பண்பா? என்னும் கேள்விகளுக்குப் பதில் வேண்டின், கீழ்நாட்டு மேல்நாட்டுக் கலைகளுக்குள் வித்தியாசம் யாது என்பதை அறிந்துகொள்வது சிறப்பாகும்.

கீழ்நாட்டுக் கலையின் சிறப்பு, பொருளின் இயக்கம், பாணி, சந்தம், வியஞ்சனம் முதலியவற்றைக் கொண்டு உள்ளுணர்ச்சியையும் மனோபாவத்தையும் வெளியிடுவதாகும். இயற்கைத் தோற்றத்தின் சில்லரைக் கூறுகள் இங்கே முக்கிய மானவையல்ல. இக்கலையை வியஞ்சகக்கலையென்று சொல்லலாம்.

மேல்நாட்டுக் கலையில் இயற்கைத் தோற்றத்தின் அமைப்பே முக்கியமாகும். அதில் பாணியும் இயக்கமும் சேர்வதால் மனோபாவம் வெளியாகிறது. இதை நாடக முறையைச் சேர்ந்த கலையென்று சொல்லவேண்டும்.

முன்னையதில் எலும்புக் கூடு, தசை முதலியவற்றின் அமைப்பை இலேசாக இங்கிதமாக அநுசரித்தாலும் ஆக்கல் வேலை நடக்கும். ஆனால் பின்னையதில் முழு முதலையும் காட்டுவதே முறை.

கீழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் உடலமைப்பியல் பற்றிய விஷயங்கள் முழுவதும் நன்றாகத் தெரிந்திருந்தும், குறித்த சிற்பத்திலோ சித்திரத்திலோ அவசியத்தைப் பொறுத்துத் தம்உடலமைப்பறிவை மிகுதியாகவோ குறைவாகவோ பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். புத்தர் சிலை போன்ற ஒப்பற்ற சிற்பத்தில் உடலமைப்பறிவு குறிப்பாகவே காணப்படுகிறது. புத்தர் சிலை மட்டும் அன்று, வேறு தெய்வங்கள், மகா புருஷர்கள் முதலியோரின் உருவச் சிலைகள் மனித உடம்பைப் பெற்றிருந்தாலும் உண்மையில் அவற்றை இயற்கை மனித உடம்பைப் போன்ற சாதிருசியமும் அளவும் கொண்டு அமைப்பது முற்றிலும் சரியாகாது. கீழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் சிறப்புடைய பாவங்களுக்கெனத் தனித் தனி உடலமைப்பியல்பைக் கற்பனை செய்ய வேண்டியவர்களானார்கள். குறித்த பண்புடன் கருத்து வெளியீடு எளிதாக்கும் அவசியத்தினாலேயே இவ்வாறு செய்ய நேர்ந்ததேயன்றிக் கலைஞர்களின் பயிற்சியறிவு, இயற்கை ஆராய்ச்சியறிவுகளின் குறைவினால் என்பதல்ல.

உள்ளது உள்ளபடியான உண்மை வடிவங்களைக் கொண்டு சித்திரம், சிலை ஏன் செய்யக் கூடாதென்று சிலர் கேட்பதுண்டு. எந்த ஓவியரிடமாவது போய் "உம்முடைய சிலை அதோ அந்த மனிதரின் முக அச்சைப்போலத் தோன்றுகிறது" என்றோ "உம்முடைய சித்திரம் அதோ அந்தப் புகைப்படத்தைப் போல் தோன்றுகிறது" என்றோ சொன்னால் அவர் மிகவும் வருத்தப்படுவார், "இல்லவேயில்லை; இது என் சிருஷ்டி; என்னால் சிருஷ்டிக்கப்பட்ட பொருள், இயற்கையின் பிரதியல்ல" என்று அவர் சொல்லுவார்.

* அலங்காரக் கலையில் உடலமைப்பியல் உண்மை விதிகளைக் கடவாமல் இருக்க முடியுமா? ஆலங்கரணக் கலையில் குறிப்பிட்ட ஒரு வடிவத்திற்குக் குறிப்பிட்ட ஒரு இயக்க வளைவை வரைந்து அதில் பற்பல ஆலங்கரணக் குறிகளைச் சேர்த்துப் பூச் சித்திரம் தயாரிப்பது போலக் கீழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள் மனிதர் முதலிய உயிர்ப்பிராணிகளின் உருவச் சித்திரம், சிலை முதலியன அமைக்கும் பொழுது அவற்றின் உயிரியக்கக் கோட்டையும் பரும்படியானக் குறிப்புக் கோடுகளையும் வரைந்து கொண்ட பின்னரே உடலின் வெவ்வேறு உறுப்புக்களுக்காக வெவ்வேறு வடிவக் குறிகளைச் சேர்ப்பார்கள். ஒப்பனையோவிய முறையில் சித்திரமோ, சிற்பமோ செய்வோமானால் அஃது இயற்கைத் தோற்றத்தோடு ஒத்திருப்பதில்லை; வேறு வேறு உறுப்புக்களுடைய அளவுகள் மாறுபட்டும் கூடியும் குறைந்தும் இருப்பதுண்டு. அலங்காரத்தின் தனிப்பட்ட இயக்க முறைக்கேற்ப இயக்க வளைவுகளையும் நெளிவு சுழிவுகளையும் பாதுகாத்து விசேஷ உணர்ச்சி வெளியீட்டின் அவாவினாலும் பாணியின் அநுசரணையினாலும் ஒரு வடிவத்தின் தன்மையும் அளவும் வேறொரு வடிவத்தின் தன்மையையும் அளவையும் ஏற்பதுண்டு. அதன் பயனாக உபமேயப் பொருளின் உறுப்புக் கூறுகள் அளவில் கூடியும் குறைந்தும், சில உவமானத்திலிருப்பதைவிட உபமேயப் பொருளில் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்டும் அமைவதுண்டு. வானவர்கள், அரக்கர்கள், கடவுளவதாரங்கள் முதலிய மனிதருக்கு மேற்பட்ட உருவங்களின் அளவு மனிதர் போலிருக்க முடியாதென்பதை முன்னமேயே கூறியுள்ளோம். இவ்வித உருவங்களுக்கு ஒன்பது தாலம், பத்துத் தாலம், பன்னிரண்டு தாலம் முதலிய கற்பனை அளவுகள் சிற்ப சாஸ்திரத்தில் வர்ணிக்கப்

---

* கோலம், ரத்தினக் கம்பளம், ஆடைகள், கிராதிகள் முதலியனவற்றின் சித்திர வேலை அவ்வப் பொருளை அலங்கரிப்பதற்காகப் பயன்படுவதால் அச்சித்திர வேலையை ஆலங்கரணச் சித்திரம் என்கிறோம். அத்தகைய சித்திரங்களிலுள்ளதுபோல் அலங்காரப் பண்பு நிறைந்த ஓவியத்தையும் சிற்பத்தையும் அலங்காரக் கலை அல்லது ஒப்பனைக் கலை என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

பட்டிருக்கின்றன. ஓவியக் குரு அவனீந்திரநாத் தாகூர் எழுதியுள்ள "இந்தியக் கலையில் உடலமைப்பியல் பற்றிய குறிப்புகள்"* என்னும் புத்தகத்திலும் காணலாம்.

இயற்கை மனித உடலின் அளவிலும் அமைப்பிலும் பல வேறுபாடுகளைக் காணலாம். வயது, ஆரோக்யம், இனம், தொழில், பழக்க வழக்கம், சூழ் நிலை இவைகளை அனுசரித்தும் அங்க அமைப்பு மாறுவதுண்டு. குழந்தை, வாலிபர், முதியோர், ஆடவர், மகளிர், மெலிந்தோர், பருத்தோர், குள்ளர், நெடியோர் முதலியவர் உருவ அமைப்பில் வித்தியாசங்கள் உண்டு. இத்தனை வித வேற்றுமை, ஒற்றுமைகளிருந்தாலும் மனிதருக்கு மனிதர் தசை, தசை நார்களின் இயக்கங்களிலும் உறுப்புக்களின் பொதுவான அமைப்பிலும் ஒப்புமையொன்றைக் காண்கிறோம். ஆகையினால் இயற்கையிலும், அதுபோலவே கலையுலகிலும் உடலமைப்பியலின் உண்மையானது முதுகெலும்பு, எலும்புகளின் இணைப்பு, இவைகளை அநுசரித்தே இருக்கிறது; இயற்கையான அசைவு, இயக்கங்கள் ஆகிய இந்தச் சில சீரிய பொருள்களைப் பொறுத்திருப்பதேயல்லாது தனித் தனி உறுப்புக் கூறுகளின் தனித் தனி யளவைப் பொறுத்ததல்ல இந்த அமைதி.

இறுதிக் கேள்வியின் பதிலை விளக்குவதற்கு மேற்கூறிய ஆராய்ச்சி பெரிதும் உதவியாகும். உடலமைப்பறிவு, தூரத் தோற்றவியல் முதலிய அறிவியல் முறைகளைக் கையாளாமலும் கீழ்நாடுகளிலும் மேல் நாடுகளிலும் உயர்ந்த வகை ஓவியச் சிருஷ்டிகள் உண்டாக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்பது வெளிப்படை. சுருங்கச் சொன்னால் இவ்வெல்லாச் சிருஷ்டிகளிலும், அமைக்கப்படும் பொருளோடு ஓவியரின் உள்ளுணர்வு ஒன்றி விடுகிறது. ஆக்கப்படும் உருவத்தின் உண்மைப் பண்பைப் பற்றியும் உயிரியக்க வண்ணத்தைப் பற்றியும் கலைஞருக்கு ஆழ்ந்து பரந்த அறிவும், புலமையும் ஏற்பட்டிருப்பதுதான் இதற்குக் காரணம்.

---

* Some notes on Indian Artistic Anatomy—by Dr. A. N. Tagore

சந்தம்

சுவை நுகர்ச்சிக்குரிய வேட்கைத் தூண்டுதலின் முதல் உணர்ச்சியில் தோன்றும் சந்தத்தையே நாம் பிராணச் சந்தம் அல்லது உயிரியக்கம் என்று சொல்கிறோம். எந்த விசேஷ ரசத்தின் உருவத்தை அமைக்க வேண்டுமோ அந்த ரசத்தின் விசேஷத் தன்மையும் பண்பும் இந்த உயிரியக்க வண்ணத்திலே ஒன்றாய் அடங்கியிருக்கின்றன. சித்திரத்தின் உயிர்ப்பு மிக்க ஒரு கோட்டிலேயே இந்தப் பிராணச் சந்தம் விளங்குவதைக்



காணலாம். இந்தக் கோட்டிலேயே முழுப் படத்தின் முதல் உயிர்த் துடிப்பை உணரலாம். இந்த ஒரு தனிக் கோட்டைக் கொண்டே ஓவியத்தில் சிதைவுறாத முழு முதன்மையும் தனிச் சிறப்பும் தோன்றி மலரும்.

பிராணச் சந்தத்தின் இந்த முதல் கோட்டிலிருந்து கிளம்பி மற்றக் கோடுகளின் வளைவு நெளிவுகளின் குறிப்பினால் ஓவியம் முழுவதிலும் பரவும் பல்வளமிக்க சந்தம் ஒன்று உண்டாகிறது. பிராணச் சந்தத்தின் அடிப்படையுணர்வை ஏற்று வளர்த்துப் பற்பல திசைகளில் பற்பல வழிகளில் பெருகிப் பரவுவதே இந்தக்

கிளைச் சந்தங்களின் தொழில். பிராணச் சந்தத்தின் பண்பினாலும் ஒத்த கோடுகளையும் மாறுபட்ட கோடுகளையும் கொண்டு பிழை யுறாமல் அமைப்பதனாலும் ஓவியத்தில் ஒருவிதத் துடிப்பு அல்லது அலையோட்டம் உண்டாகிறது. இதனால் அடிப்படையான பிராணச் சந்தத்தின் வியாபகத்தையே ஓவியத்தின் எப்பகுதியிலும் உணரலாம்.

சந்தத்தைத் துண்டு துண்டாக்கி ஆலங்கரணம் அல்லது பூத்தொழில் செய்யலாம். ஆற்றின் நீரோட்டத்தை ஒத்தது பிராணச் சந்தம். அலையோட்டம், ஆற்றின் அலைகள், நீர்க் குமிழிகள், நுரைகள், நீர்த்திவலைகள் ஆகிய இவைகளை யொத்திருப்பன ஓவியத்தின் கிளைச் சந்தங்கள். அலங்காரப் பண் பினால் சந்தத்தின் இறுதி நாதம் ஓவியத்தில் இங்குமங்கும் ஒலித்துக் கொண்டிருப்பதையுணரலாம். சிறந்த ஓவியப் படைப் பில் இதுவும் ஒரு லட்சணமாகும்; ஆகவே இதுவும் வேண்டற் பாலதே.



சிங்கள ஆலங்கரண ஓவியம்

ஆலங்கரண ஓவியம்

அடிப்படை விதிகள்

நகைகள், ரத்தினக் கம்பளங்கள், ஆடைகளில் செய்யும் வர்ண நூல் வேலைகள், கோலம், அலங்காரப்படுத்தின கையெழுத்துப் பிரதிகள் முதலியவற்றில் ஆலங்கரணச் சித்திரத்தைக் காணலாம். அழகிய வடிவத் துணுக்குகளைத் தகுந்த இடங்களில் பொருத்தமாகவும் அழகாகவும் சேர்த்தமைப்பதே ஆலங்கரணக் கலையின் செயல் நுட்பம்.

ஓவிய மாணவர்கள் ஆலங்கரணச் சித்திரத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் தம் வேலையை நன்றாகச் செய்வதற்கு உதவியாகும்பொருட்டும் சில குறிப்புகளை இங்கே தருகின்றோம்.

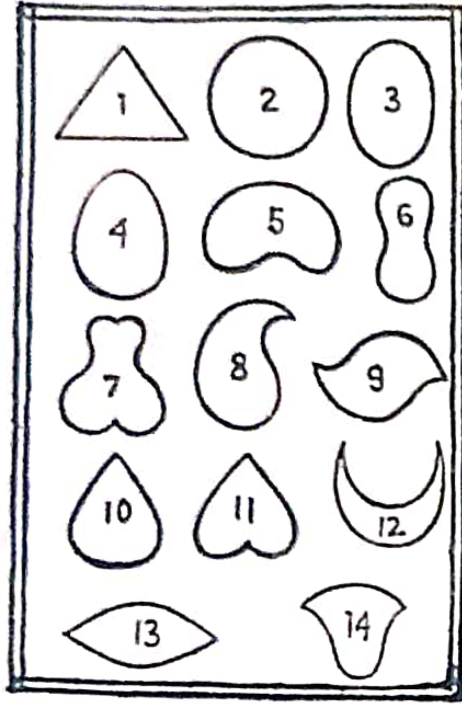
இயற்கையிலுள்ள வெவ்வேறு வடிவங்களையும் இயக்கங்களையும் குறியாய் வைத்து அடிப்படையான சூத்திரங்கள் வகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. விஷயங்களைத் தெளிவாக்குவதற்காக A, B முதலிய சின்னங்களால் குறிப்பிட்ட சில சித்திரங்கள் காட்டப்பட்டிருக்கின்றன.

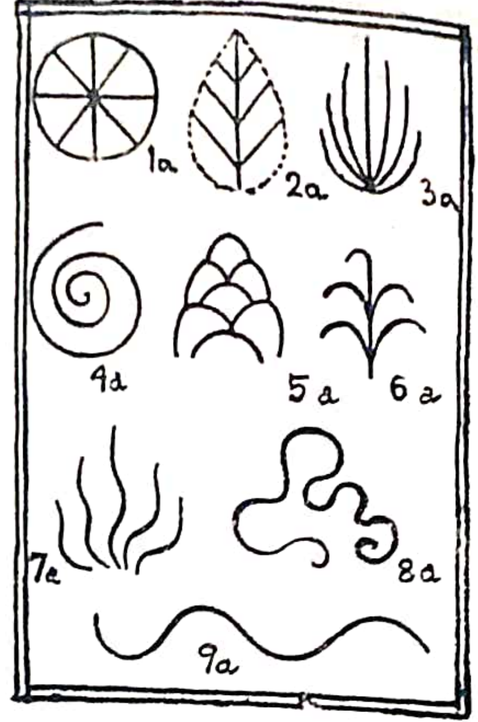
சித்திர அமைப்பு எதுவானாலும், அதன்கண் இரண்டு விஷயங்கள் இருக்கின்றன: (1) அதன் வெளியமைப்பு (A) (2) அதனுள்ளே இருக்கும் பிரிவுகள் (B) என.

ஒவ்வொரு வடிவமும் எங்ஙனம் குறித்த எல்லைக்குள் கட்டுப்பட்டுளதோ அங்ஙனமே அதன் உள்ளமைப்பிலும் அதற்குரிய பிரிவுகள் பல கொண்டு இருக்கிறது (C). ஓவியர் தாம் விரும்பியவாறு ஒரு வடிவத்தின் வெளியமைப்புடன் வேறொரு வடிவத்தின் உட்பிரிவுகளைக் கோக்கலாம் (D).

வெவ்வேறு வடிவங்களையும் சந்தங்களையும் வெகு நாட்களாக ஒரே விதமாய்த் திரும்பத்திரும்பக் கையாளுவதால் நாளடைவில் சித்திரம் வெவ்வேறான விசித்திரப் புதுமைத் தன்மையை இழந்துவிடுகிறது. புதிய ஆலங்கரணச் சித்திரத்தைப் படைக்கும்போது இயற்கையை மீண்டும் நோக்குவது அவசியம்.

ஆலங்கரண ஓவியம் — Ornamental Art.





A : 1. முக்கோணம், 2. வளையம், 3. சங்கிலிக்கண், 4. முட்டை, 5. பயறுவிதை 6. தாமரை விதை, 7, சுரைக்காய், 8. மாங்காய், 9. சங்கு, 10. இலை, 11. வெற்றிலை, 12. பிறை, 13. கோதுமை, 14. தாமரை மணி.

B : 1a சக்கரம், 2a இலை, 3a புற்புதர், 4a சுழல், 5a மீன் செதிழ், 6a புல், 7a நெருப்புக்கொளுந்து, 8a மேகம், 9a கொடி.



C



D



D



E



E



E



E



E

இயற்கையில் எந்த ஒரு தனித்த பொருளேயும் குறிக்காத அருவ வடிவத்தையும், சந்தத்தையும் கொண்டுதான் ஓவியரின் சிருஷ்டித் தொழிலும் வெவ்வேறு விதமான ஆலங்கரண வேலைகளைப்பற்றிய தெளிவான அறிவும் உண்டாகும். ஏனென்ருல் அருவ வடிவம், சந்தம் இவற்றின் வாயிலாகப் பார்ப்பதனுல்தான் இயற்கையின் விசித்திரமான சிக்கல்கள் சுலபமாகவும் தெளிவாகவும் தோன்றுகின்றன.

ஒரு வெற்றிலேயின் அருவ வடிவமும், அரச இலேயின் அருவ வடிவமும் அநேகமாய் ஒன்றே. ஆயினும் அவை ஒவ்வொன்றிற்கும் சிறப்பியல்புகள் வேருக இருக்கின்றன (E). ஓவியர்கள் இந்த நுட்பமான வித்தியாசங்கள் பற்றிய அறிவைக் கொண்டுதான் புதிய புதிய மூலச் சிருஷ்டிகளுக்குக் குறிகளேக் கண்டுபிடிக்கிருர்கள்; அன்றியும் சாதாரண வகைகளேக் கொண்டு மாத்திரம் வேலே செய்துகொண்டுபோனல் அஃது உயிரற்ற பயிற்சியாய்த்தான் முடியும்.

இக்கட்டுரையில் வடிவம், சந்தம், ஒளிநிழல் ஆகிய இவற்றின் பொருத்தமான பிரயோகத்தைப் பற்றியே ஆராய்ந்திருக்கிரேம். வர்ணம் ஒரு சீரியதும் இதயஉணர்வைத் தொடுவதுமாகிய விஷயமானதால் அதைப்பற்றித் தனியாக ஆராய்வதுதான் நலம்.

ஆலங்கரண ஓவியச் சிருஷ்டி உண்மையில் வடிவம், சந்தம் ஆகிய இவைகளேக் கொண்டுதான் நடக்கிறது. எனினும் இவற்ரேடு தொடர்பு இருப்பதனுல் தாளம் அல்லது ஜதி, சமநிலே இவ்விரண்டைப்பற்றிய அறிவும் அவசியமே.

பொருத்தமான இடங்களில் வடிவங்களே அமைப்பதனுலும், ஒளிநிழல்களேக் குறைப்பதனுலும், கூட்டுவதனுலும், சந்த இயக்க வளேவுகளேக் குறுக்கியும் நீட்டியும் வரைவதனுலும் ஆலங்கரண ஓவியத்தில் தாளம் காட்டப்படுகிறது (F). இல்லாவிடில் ஓவியச் சிருஷ்டி தாளங் கெட்டு விசித்திரமற்ற ஒரே விதமான ஆடம்பரக் குப்பையாய்த்தான் முடியும். தகுந்த இடங்

தாளம், ஜதி—Pause; *சமநிலே, எடை*—Balance;
ஒளி நிழல்—Light and Shade.



F: இடை வெளியைக் காட்டுவது



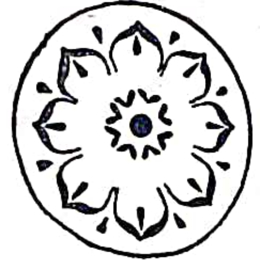
F: சந்த இயக்கத்தின் நெளிவு சுழிவைக் காட்டுவது



F: ஒளி நிழலைக் காட்டுவது



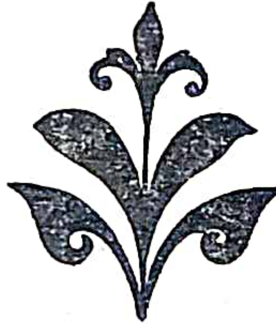
G: எடையின் சமநிலையைக் காட்டுவது



A2xBla



B9axB4a



A10xB2a



A3xB4a



A10xB3a



A8xB9a



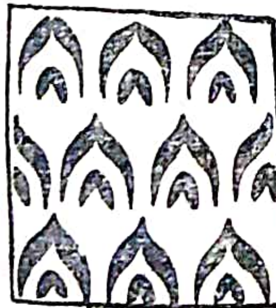
A14xB3a



A5xB6a



A1xB7a



B5a



B8a

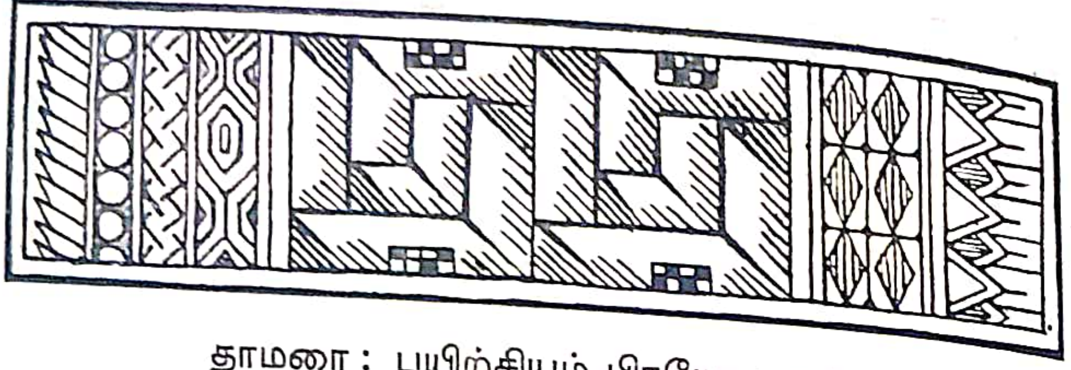
களில் இடைவெளி விடுவதால் தாளம் சரியாய்விடுகிறது. மேலும் முதுகெலும்புக்கொப்பான சந்த இயக்க வளைவுகளைக் குறைப்பதாலும் மிகுதிப்படுத்துவதனுலும் தாளம் நன்கு காட்டப்படுகிறது. சில சமயங்களில் ஒளி நிழல்களை வெவ்வேறு அளவிற்குக் கனப்படுத்திச் சேர்ப்பதனுலும் ஜதி ஸ்தாபிக்கப் படுகிறது.

இடதுபக்கத்திலுள்ளதைப்போல் வலதுபக்கத்தில் சமச்சீர் வடிவங்களை வரைவதனுலும் ஒரே வடிவத் துணுக்கையும் வளைவுகளையும் அடுத்து அடுத்து வரைவதனுலும் ஆலங்கரண நிலையைத் தோற்றுவிக்கலாம். இடைவெளி, இயக்கவேலையில் சம வளைவுகளின் குறுக்கல் நீட்டல் ஆகியவற்றை ஒரே ஒழுங்கை யுடைய ஆலங்கரணத்திலும் ஒழுங்கு மாறுபட்ட ஆலங்கரணத் திலும் உபயோகிக்கவேண்டியது அவசியம். எனினும் ஒழுங்கு மாறுபட்ட ஆலங்கரணத்திற்குச் சமநிலையே உயிர்நாடி (G).

ஆலங்கரணச் சித்திரத்தின் அமைப்பில் வெளி யெல்லை யைக் கொண்டு ஆரம்பித்து உட்பிரிவுகளை வகுப்பது எளிது, அன்றியும் அமைப்பின் வெளி யெல்லைக் கோடு இல்லாத பட்சத்தில் உட்பிரிவின் கோட்டு வளைவுகளிலிருந்து ஆரம்பித்து அதனேடு வெளி யெல்லைக் கோட்டைச் சேர்த்து ஓவியத்தைப் பூர்த்தி செய்யலாம்.

இயற்கையோடு ஒப்பிடும்பொழுது ஆலங்கரண வேலை, மிகவும் எளிதாயும் அருவப் பண்பு நிறைந்ததாயும் தோன்றும். இம்மாதிரி வேலையில் அலங்கரிக்கப்படும் பொருளின் விசேஷ மான இயற்கைப் பண்பை மறந்துவிடக்கூடாது; ஏனென்றல் அலங்கரிக்கப்படும் கல், மரம், ஆடை, தாது முதலிய பொருள் களின் விசேஷப் பண்புதான் ஓவியரின் உணர்வைக் கட்டுப் படுத்தித் தனித்தனி வேலைக்கேற்ற தனித்தனிப் பண்பைக் கொடுக் கிறது.

ஓவியர் வேலை நடத்தும்பொழுது வேலைக்கு உற்சாகம் கொடுத்துத் தூண்டின பொருளின் அடிப்படையான இயற்கைப் பண்பு என்னவென்பதை நினைவில் வைக்கவேண்டும். முக்கிய மில்லாத நுணுக்கங்களை வரையும் வேகத்தில் அடிப்படையான நோக்கத்தை மறந்து வேறு வழிகளில் செல்வது தவறு.



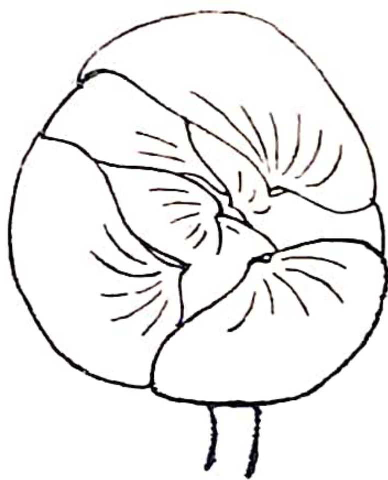
தாமரை : பயிற்சியும் பிரயோகமும்

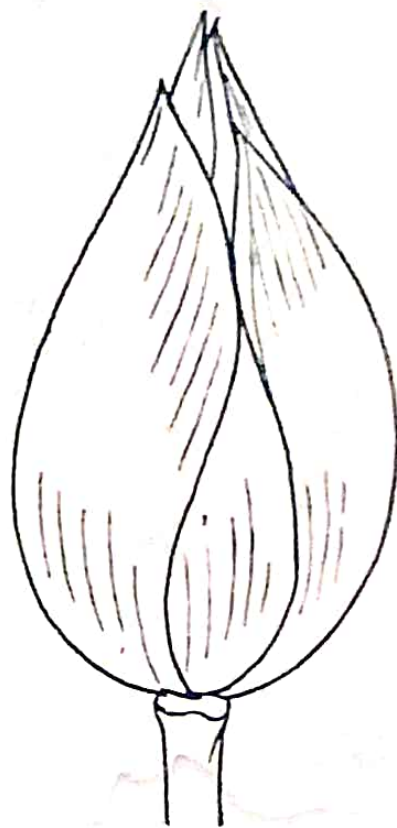
ஒவ்வொரு நாட்டு மக்களுக்கு ஒவ்வொரு வடிவம் பிடித்தமாயிருக்கும். அதனல் ஆலங்கரண வேலையில் அவரவர்களுடைய நாட்டுப்பண்பின் தனித்தன்மை வெளிப்படையாகிறது.

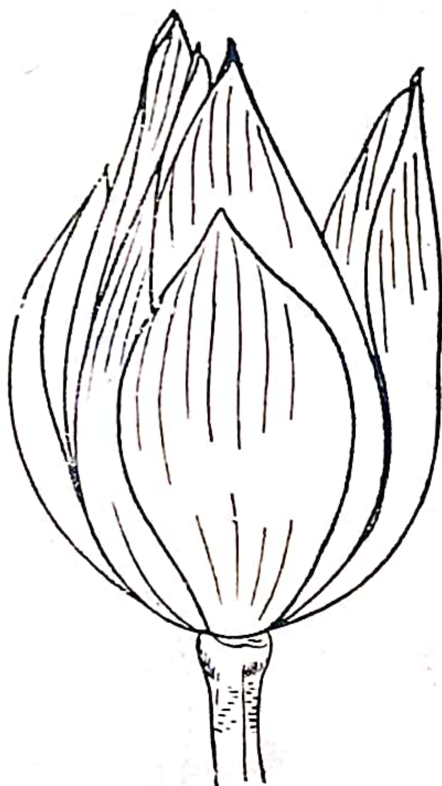
இந்த வடிவங்கள் ஏதாவதொரு மலர், கனி; மிருகம், பறவை; அல்லது நீர், நெருப்பு முதலிய பூதங்கள் ஆகிய இவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை.

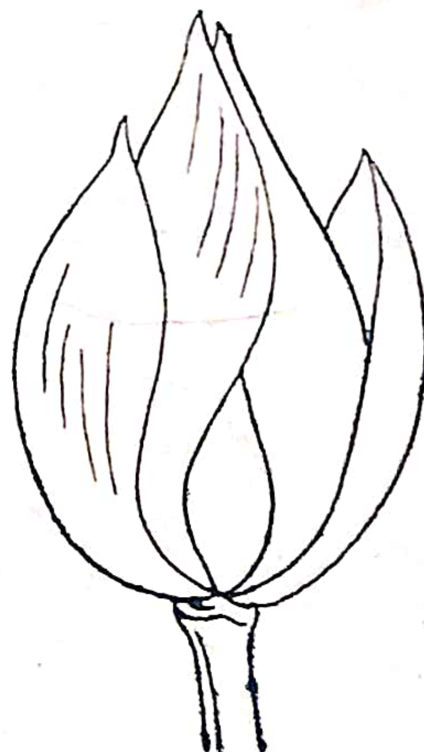
ஒவ்வொரு நாட்டின் தாவர மிருக வர்க்கங்களும் மக்களின் விசேஷ குணங்களும் அவர்களுடைய மதங்களும் அவர்களுடைய மனச்சார்பிற்குக் காரணமாகின்றன. உதாரணமாக பாரசீகக் கலையில் மாதுளம் பூவும் கனியும், சீனக்கலையில் ஒரு விதமான யாளியும், ஜப்பானியக் கலையில் செவ்வந்தி மலரும் செறி மலரும், எகிப்துக் கலையில் குமுதமும், பாப்பிரசும், கிரேக்கக் கலையில் ஒலிவ மரமும், பனை வகையைச் சேர்ந்த ஒருவகை மரமும், ரோமானியக் கலையில் முந்திரிக் கொடியின் இலையும் பழக் குலையும் முக்கிய இடம் பெற்றிருக்கின்றன. இவ்வெல்லாவற்றின் விதவிதமான பிரயோகங்களையும் அந்தந்தக் கலைகளில் காணலாம்.

நம் இந்திய ஆலங்கரணக் கலையுலகில் தாமரை மிகவும் மதிப்பிற்குரிய இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. அதையடுத்து மாவிலையும் மாங்கனியும், அரசிலையும், தேங்காயும் ஓரளவு பயன்படுகின்றன. இந்நாட்டில் தாமரை எங்கும் ஏராளமாய் மலர்கிறது. ஒரே சீராக அடுக்கப்பட்டுள்ள இதன் இதழ்களில் ஒன்றுய்க் குவிந்த இனிய பூரணப் பொலிவுதான் இதை நம் தேசிய இலட்சியத்தின் அரிய சின்னமாக அங்கீகரிக்குமாறு நம் முன்னோர்கள் உள்ளத்தைக் கவர்ந்திருக்கலாம்.

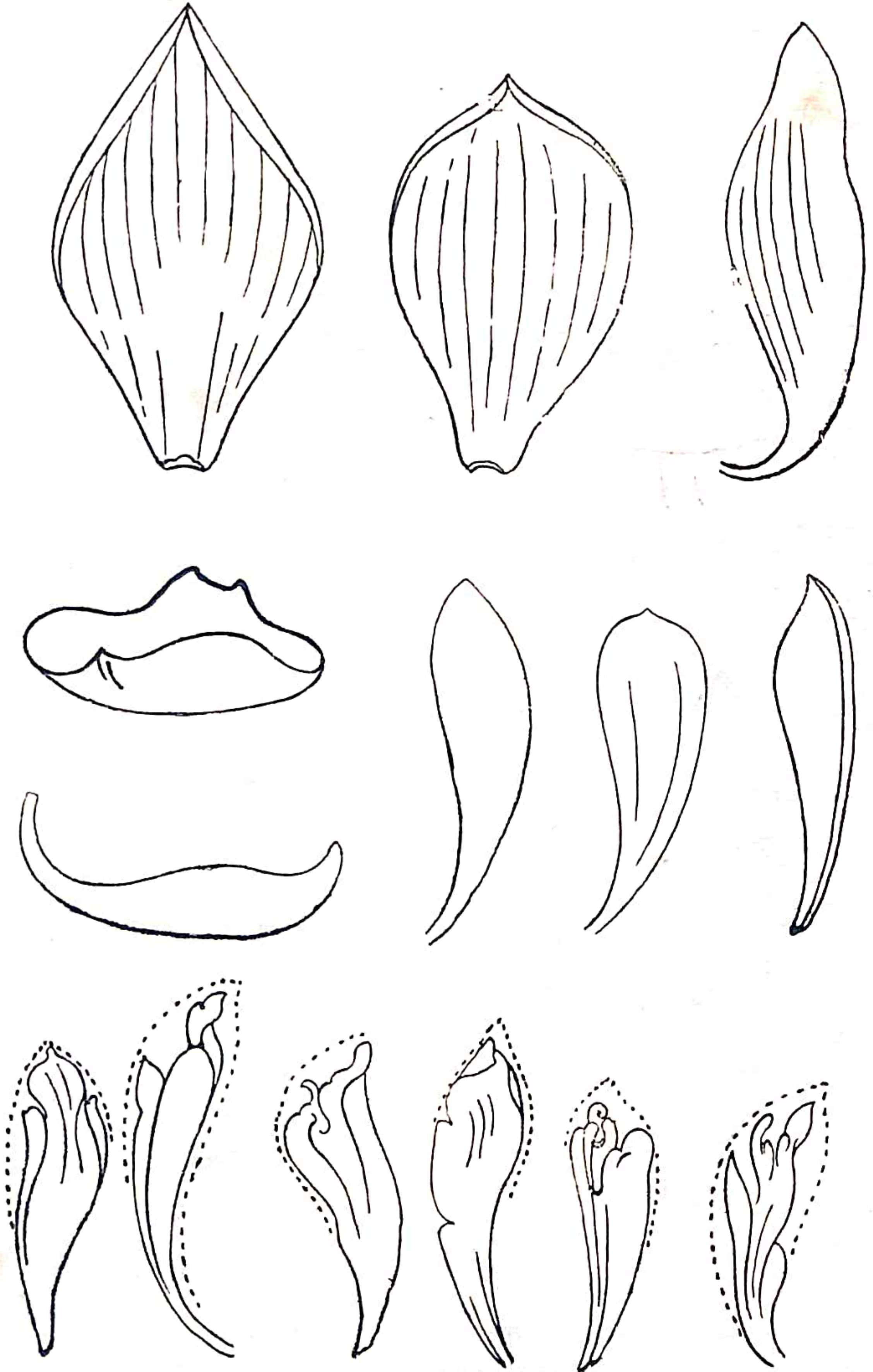


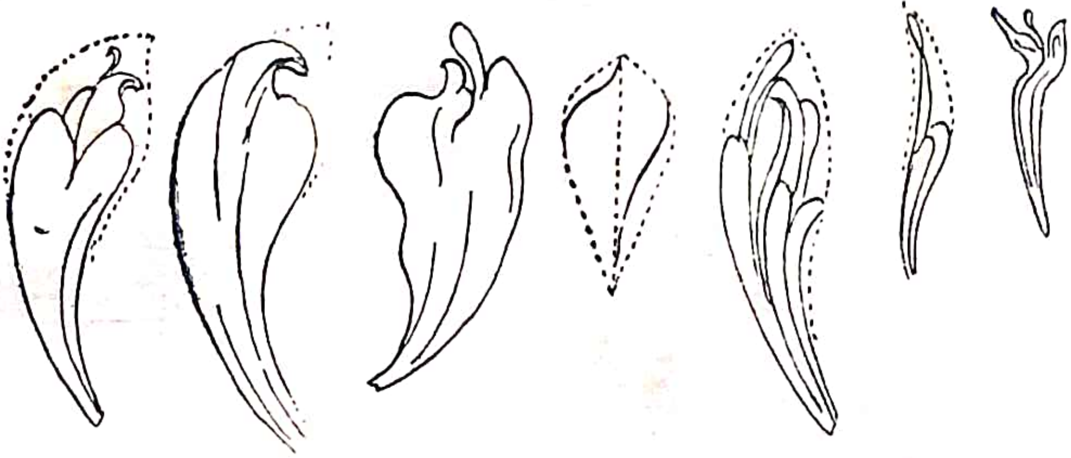


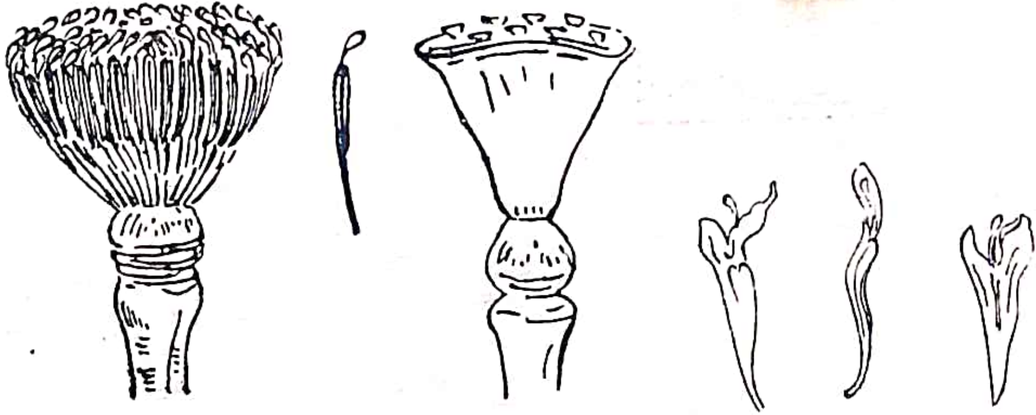


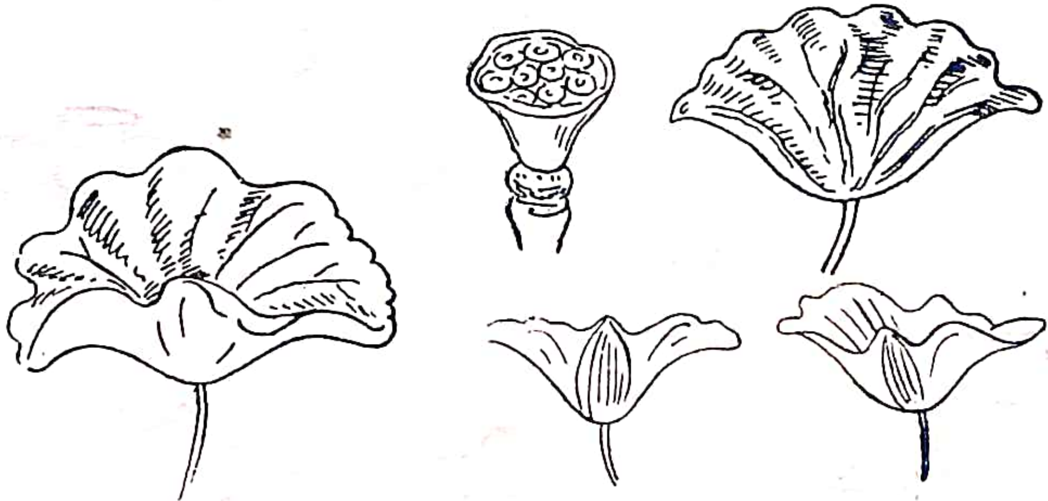


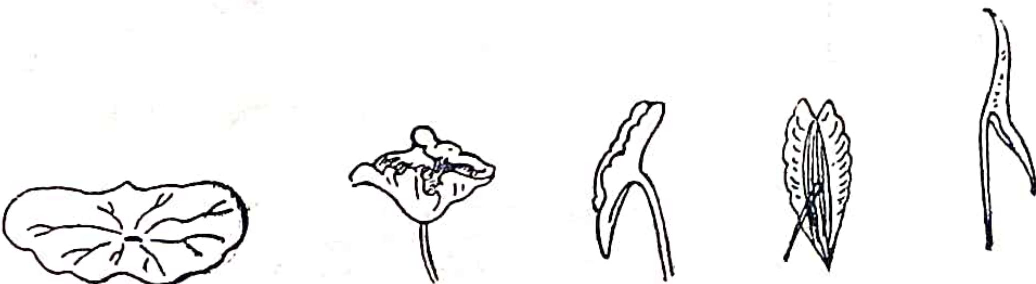
தாமரையின் இயற்கை வடிவமும் அமைப்பும்.
நூலாசிரியரால் வரையப்பட்டவை.

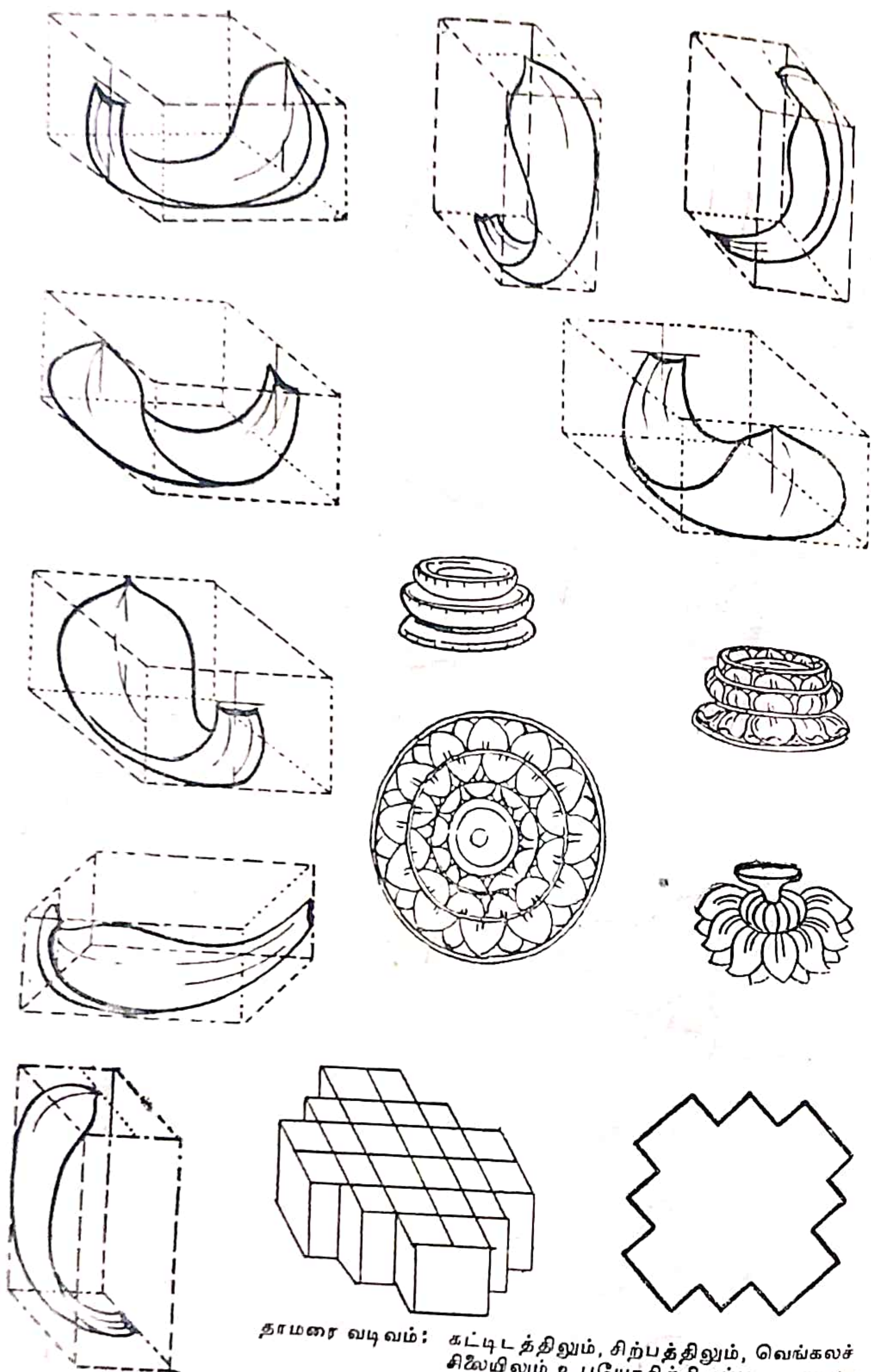




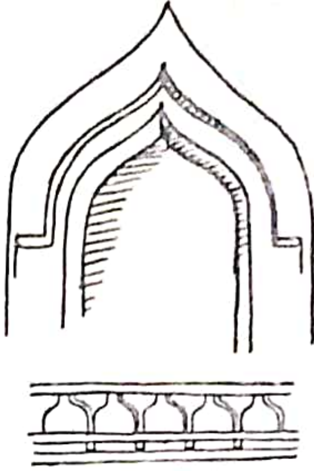




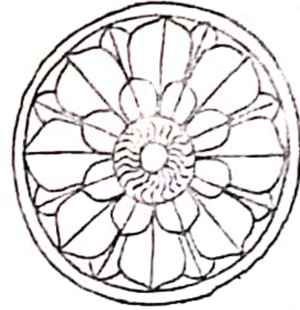
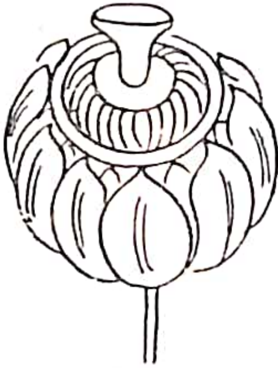


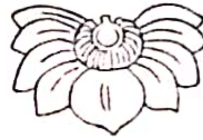
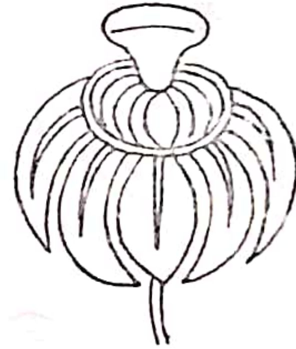


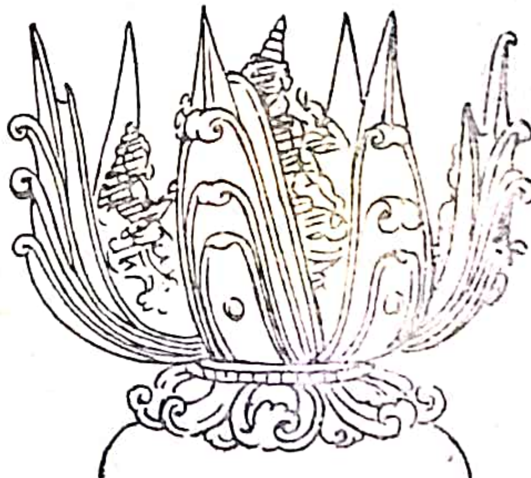
தாமரை வடிவம்: கட்டிடத்திலும், சிற்பத்திலும், வெங்கலச் சிலையிலும் உபயோகித்திருப்பது. நூலாசிரியரால் வரையப்பட்டவை.



















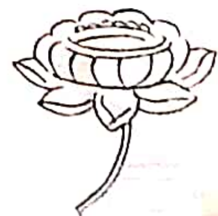








அஜந்தா, பாக், முதலிய குகைச் சித்திரங்களிலும் மற்றும் வெவ்வேறு பண்டைய ஓவியங்களிலும் காணப்படும் தாமரை மலரும் அதன் வெவ்வேறு பாகங்களின் வடிவங்களும். நூலாசிரியரால் வரையப்பட்டவை.



நம் பாரத ஆலங்கரணக் கலையில் தாமரை வடிவைப் பல விதமாய் உபயோகித்திருக்கிறார்கள். அதாவது தெய்வச் சிலைக ளின் பாதத் தாங்கலாகவும், பலிபீடங்களிலும், சமூக விழாக் களிலும், சேனை அணிவகுப்புக்களிலும் முக்கியமாக அழகும் தூய்மையும் நிறைந்த எல்லாவற்றிற்கும் உவமானமாகவும் உபயோகித்திருக்கிறார்கள்.

முன்னர் 53—58 பக்கங்களில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் உதாரணப் படங்களிலிருந்து நம் முன்கால ஓவியர்கள் தாமரையை எவ்வாறு நோக்கினார்கள், எந்தெந்த விதங்களில் ஆலங்கரண வடிவமாக உபயோகித்தார்கள் என்பது தெளிவாகிறது. அவர் கள் தாமரை வடிவத்தை கல், மரம், முதலிய எந்தெந்த வஸ்துக் களில் அமைத்தார்களோ அந்தந்த வஸ்துக்களின் இயற்கைத் தன்மையை அனுசரித்துத் தாமரையின் வடிவ அமைப்பிலும் மாற்றம் செய்திருக்கிறார்கள். அதனால்தான் தாமரையிலிருந்து விதவிதமான விசித்திரக் கற்பனை வடிவங்கள் தோன்றியுள்ளன.

பஞ்சபூதச் சின்னங்களும் ஆலங்கரண வடிவங்களும்.

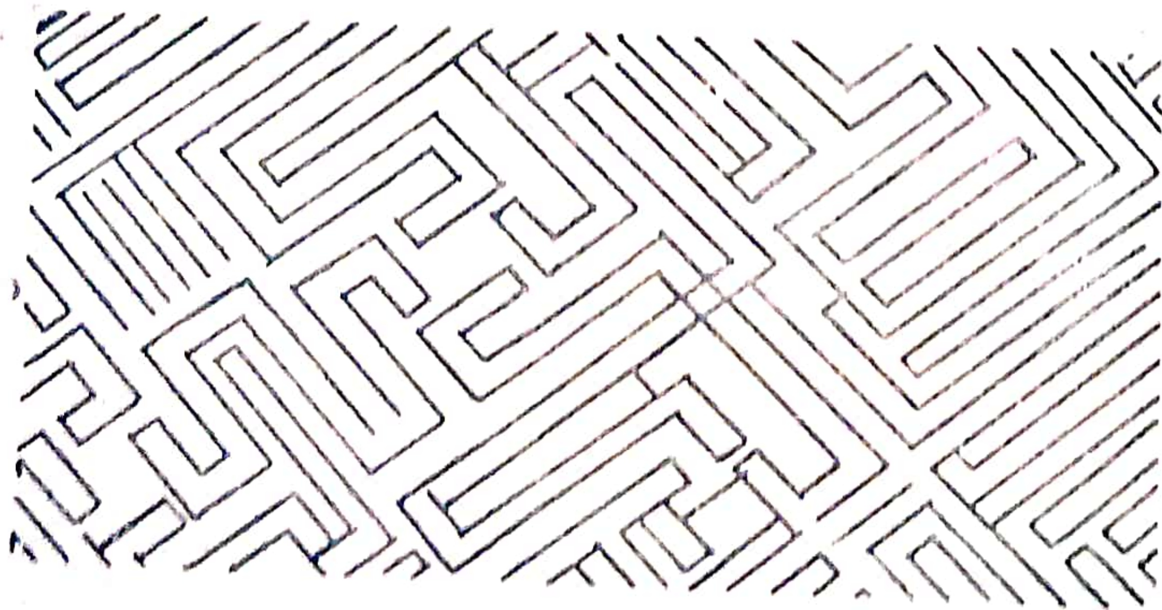
மேற்கூறிய குறிப்புகளிலிருந்து நம் நாட்டுக்கு எளிதில் கிடைக்கும் மலர், கனி முதலியவை ஆலங்கரணக் கலை யில் எவ்வாறு உபயோகப்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றன என்பது விளங்கும். மேலும் உயிர்நிலை நிரம்பிய புதிய சிருஷ்டிகள் செய்வதற்காகப் புதிதாக இயற்கை யைப் பார்த்துப் பயிலவேண்டும்; அன்றேல் பழைய வடிவங்களையே திரும்பத் திரும்ப உபயோகிப்பது புதியது புனையும் மேதைப் பண்பினைச் சிதைப்பது போலாம்.



புத்த மத நூல்களில் கற்பனை செய்யப்பட்டிருக் கும் பஞ்சபூதச் சின்னங்கள் நம் எல்லா ஆலங்கரணக் கற்பனை யின் அடிப்படையிலும் இருக்கின்றன என்னும் விஷயம் இந்த ஆராய்ச்சியின் பொழுது நினைவிற்கு வருகிறது. கீழ்வரும் படங்க ளிலிருந்தும் விளக்கங்களிலிருந்தும் இவ்விஷயம் தெளிவாகும்.

ஆனால் எல்லாச் சிருஷ்டியின் பொழுதும் அடிப்படை தத்துவத்திற்குத் திரும்பிப் போக வேண்டும் என்பது அல்ல; அடிப்படை ஒற்றுமையை எண்ணற்ற விசித்திரங்களில் தோற்றுவிப்பதே கலையின் நோக்கம்.

முதலாவது:— நிலம். பௌத்த நூல்களின்படி உலகத்திற்குச் சின்னம் கன சதுரம்; சம பரப்பில் அதன் வடிவத்தை சதுரத்தால்தான் குறிக்கலாம். ஐம்பூதங்களிலும் பூமியே மற்றொன்றால் தாங்கப்படாமல் சுயவடிவத்தில் நிற்பது. ஆகையால்



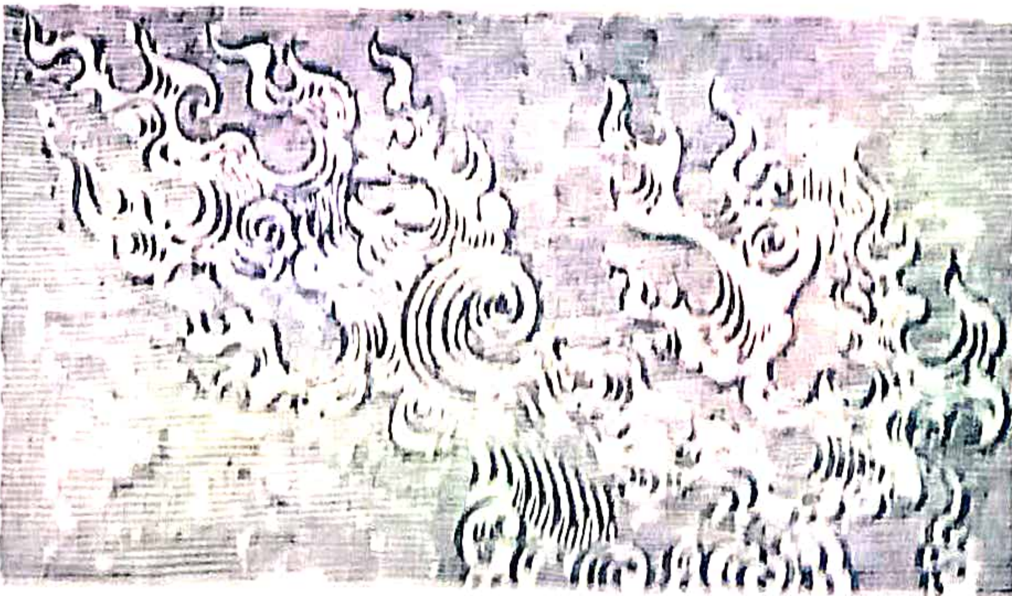
கன சதுரமே அதற்குத் தகுந்த சின்னம். கல்லினால் செய்யும் வேலைகளுக்கும் அதைப் போன்ற வேலைகளுக்கும் கன சதுரந் தான் அடிப்படை. அது கனத்துக்கும் நிலையான தன்மைக்கும் சின்னமாயிருப்பதால் நிலையற்ற வடிவ இட்டங்களுக்கும் எல்லையைக் காட்டுகிறது.

இரண்டாவது:— நீர். நீரின் சின்னம் கோளம்; சம பரப்பில் அதன் வடிவத்தை வட்டத்தால் குறிக்கலாம். நீர் தாங்கப்படாத நிலைமையில் புகையைப் போன்ற உருவமுடையதான தன் வடிவத்தையடைகிறது. அதைத் தாங்கி நிற்கும் பாத்திரத்தையோ திரவத்தையோ அனுசரித்து அதன் வடிவம் கொஞ்சமும் விடாமல் மாறிக்கொண்டு போகும். பூமியைத்

தொடும்போது அதன் சுழல்கள் வட்ட வடிவத்தைப் பெறுகின்றன. காற்றினால் தாக்கப்படும்போது அலைகளாக மாறுகின்றன. கனமாயும் திரவமாயும் இருப்பதால் இயக்கக் கோடு



கள் எப்பொழுதும் கீழ் நோக்கிச் செல்லும் தன்மையுடையன. எகிப்து, சைனா முதலிய நாடுகளில் வரையப்பட்டுள்ள படங்களில் இவ்வியக்க வடிவங்கள் அனைத்தையும் காணலாம்.



மூன்றாவது— நெருப்பு. நெருப்பின் சின்னம் கடவுள் வழிபாட்டில் முக்கியமானது. அதன் வடிவம் மேல்நோக்கி எழும்

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

தில்லை. அவர்கள் வடிவத்திற்கும் வடிவத்திற்குமுள்ள வேறுபாட்டை மாத்திரம் பார்ப்பர். அல்லது வடிவத்திற்கும் அதன் பண்பிற்குமுள்ள தொடர்பைச் சரியாய் உணராத காரணத்தால் இவர்கள் சிலசமயம் தூல வடிவத்தின் மேலும், சிலசமயம் சூக்குமப் பண்பின் மேலும் அளவிற்கு மீறிக் கலந்து விடுகின்றனர். ஓவியர்கள் வடிவத்திற்கும் பண்பிற்கும் வேற்றுமையில்லை என்பதையும் அறிவார்கள்; வடிவம் முழுவதுமே பண்பு என்பதையும் பண்பிற்காகவே வடிவம் தோன்றிற்று என்பதையும் அறிவார்கள். ஒரு பொருளின் ஏதேனும் ஒரு பண்டால் ஈர்க்கப்படுவதுதான் ஓவியர்களுக்கு முக்கிய விஷயம். (முற்றிலும் ஒரு விநாடியில் வஸ்துவின் எல்லா பண்புகளையும் அறிவது எம் மனிதராலும் இயற்கை யில் இயலும் காரியமல்ல.) ஓவியர்களும் முதலில் புறவடிவத்தின் மூலம் கவர்ச்சியடைகிறார்கள், பின்னர் பண்பைப் பற்றி உணர்கிறார்கள். இந்தக் கவர்ச்சி ஏன் நிகழ்கிறது என்பதற்குக் காரணம் குறிப்பிட்டுக் கூற இயலாது; மக்கள் மனம் போலவேறுபடும்

புறவடிவத்திலிருந்து பண்பை அடைகிறார்கள். பண்பிலிருந்து வடிவத்திற்குத் திரும்பும்போது தான் ஓவிய வடிவம் ஓவியர் கண்களில் சிறப்பாகப் புலனாகிறது. ஓவியச் சிருஷ்டியுலகில் புறவடிவங்கள் இடைவிடாது மாறிக்கொண்டே இருக்கின்றன. ஆயினும் முற்றிலும் வடிவத்தின் நீங்கின அருவப் பண்பைக் காட்டும் சித்திரமோ, சிற்பமோ எங்கும் கிடையாது. தனித்த பண்பைப் பற்றிய அறிவு நுணுகிய ஆராய்ச்சி வேலைக்குப் பயன்படலாம். மேலும் ஓவியருடைய தியான உணர்வில் படியும்போது கலைக்கு விசேஷ உறுதியும் கொடுக்கும். தனித்த பண்பைத் தம் இயற்கையுணர்வில் அறிந்து அதற்கேற்ப வடிவங்களைக் கற்பனை செய்யும் ஓவியர்களும் உண்டு. குறித்த பண்பின் மேல் பற்று வைப்பதால் தம்மை யறியாமலேயே ஓவியர் வகுக்கும் வடிவம் மாறிவிடுகிறது - அதனால் அமைப்பின் அளவு கூடவும் குறையவும் செய்கிறது.

*1 தன்தன்மை, 2 இயற்கை, 3 பரம்பரை மரபு ஆகிய இம்மூன்றைக் கொண்டே ஓவியப்பணி அமைகிறது என்பதைப் பிறிதோர் இடத்தில் கூறியுள்ளோம்.

முதலில் தன் தன்மையைக் காண்போம். படைக்கும் ஆவலால் உள்ளத் தூண்டுதல் முதலில் எழவேண்டும். கலா சிருஷ்டியில் இது மிகவும் இன்றியமையாதது. கல்வியினுலும் பயிற்சி சாதனையினுலும் ஓரளவே பெறலாம். தன்தன்மை யென்பது அவரவரது தனித்தன்மையுணர்வாகும். அறிவில்லாதவர்களுடைய தனிப்பண்பில் அற்பத்தனம் அகங்காரம், குருட்டுத்தன்மை, குறுகிய மனப்பான்மை ஊழல்கள் முதலிய குற்றங்கள் தோன்றுகின்றன, அதனுல் தனித்தன்மை வெளிப்பாட்டிற்குக் கேடு விளைகிறது. உண்மை வெளியாதற்குத் தடையேற்படுகிறது. அறிஞர்களுடைய தனித்தன்மையில் உதாரகுணம், சமத்துவம், அறிவு முதலிய நற்பண்புகள் பொருந்தியிருப்பதனுல், அற்பத்தனம் அகங்காரம் முதலியன மறைந்தொழிகின்றன. மேலும் தனித்தன்மையும் பொருண்மையும் ஒன்றும்போது அன்பும் ஆர்வமும் படிப்படியாக வளர்ச்சியடைவதனுல் கலைஞர்களுடைய சிருஷ்டியில் பொருள் வெளியீடு அபாரமாயும், இலகுவாயும், தெளிவாயும் இருக்கும்,

சுருங்கச் சொல்லின் சுவை உணர்வு இல்லாத கலைஞருடைய வேலையில் தன்தன்மையே இராது. இரச உணர்வில் சாதனை செய்ய முடிந்தால் கலைஞரின் தன்மை உரம் பெறும்.

சுவையுணர்வின் வளர்ச்சி எவ்வாறு நிகழ்கிறது என்பது வேறு. அது கல்வியினுலும் பயிற்சியினுலும் வளர வேண்டிய ஒன்று. அஃது இயற்கையின் முன்னே நின்று கூர்ந்து ஆராய்ந்து பயில வேண்டுவது. தன்தன்மையும் மேதைமையும் உள்ள கலைஞரும் இயற்கையோடு இயைந்து பயிலாவிட்டால் அவரது கலையும் பிசைந்த மாவை பிசைவது போல் சுவையற்றுப்போம் என்பதில் ஐயமில்லை. இயற்கையில் உயிர்ப்புத் தன்மையும் எண்ணற்ற விசித்திரங்களும் கணந்தோறும் பிறக்கின்றன. அவற்றிலிருந்து கலைஞரின் கலைத்தொழில் புதிய

* 1. Originality; 2. Nature; 3. Tradition.

தனித்தன்மை - Individuality.

வேகத்தைப் பெறுகிறது. இயற்கையின் எல்லையில்லாத வடிவ விசித்திரத்தின் பின்னே ஒழுங்கும் உள்ளது. கூர்ந்த பயிற்சியால் கலைஞர் தாமே இயற்கையின் அடிப்படை ஒழுங்கை அறியும் சக்தியைப் பெறுகிறார். அதனால் அவருடைய கலைவளம் வன்மையும் சிறப்பும் பெறுகிறது.

ஓவியக்கல்வி, சாதனை ஆகியவற்றிற்குப் பரம்பரைக் கலைமரபின் அறிவும் ஆராய்ச்சியும் இன்றியமையாதவை. முதலில் தன் நாட்டுக் கலைஞர்களும் அயல் நாட்டுக் கலைஞர்களும் காலந்தோறும் சிருஷ்டித்துப்போன கலைப்பொருள்களைக் கண்டு ஆராய்ந்து பயில்வது அவசியம். பின்பு தான் இளங்கலைஞருடைய மலராத மாண்பு மலர்ச்சியடையும்; பண்டையக் கலைஞர்களின் சிருஷ்டித் தொழில் முறைகளோடும், வெளியிடும் விதத்தோடும் ஒப்பிடுவதால் சிறுகச் சிறுக தம் வேலையில் தெளிவும் வளர்ச்சியும் கலைஞரால் அடைய முடியும்.

ஓவியச் சிருஷ்டி முறையில் 'இது தான் முறை' என்பது இல்லை. முதலில் வேலை நடத்துவதற்கு ஒரு முறையைக் கையாளவேண்டும். சிருஷ்டியின் அடிப்படைத் தத்துவத்தை ஒரு முறை தெரிந்து கொண்டால் அப்பொழுது வேறு வேறு முறைகளை ஆய்ந்து பயன்படுத்தித் தம் சொந்த முறையைத் தெளிவானதாகவும் எளிமையானதாகவும் வலிமை வாய்ந்ததாகவும் செய்ய இயலும்.



மரப்பொம்மை, பீர்பூம் ஜில்லா, மே. வங்காளம்.

ஓவியச் சிற்றுரை

ஓவியப்பொருள் என்பது யாது?

ஓவியம் என்பது கற்பனை. கோடு, நிறம் வடிவங்களைக் கொண்டு நுகரும் சுவையுணர்வைப் பிறர் அறிய வெளியிடுவதே ஓவியக் கலை. பிறர் உள்ளத்தில் சுவை எழச் செய்வதே அதன் சிறந்த பயன். சுவையனுபவத்தை வெளியிடுவதற்கு உரிய கருவிகளும் முறைகளும் தனியாக உள்ளன. அவை வெறுங் கருவிகளேயன்றி முடிபொருள் அல்ல. கருவிகளையும் முறைகளை யும் பற்றிய அறிவு, கலையின்பால் உற்சாகத்தை உண்டுபண்ணற் கன்று. ஓவியரின் பணியில் ரசத்தின் தூண்டுதலால் வடிவத்தின் ஓர் உயிர்ப்பு நிரம்பிய சந்தம் சிருஷ்டிக்கப்படுகிறது. மேலும் குறிப்பிட்ட ஒரு வடிவத்தின் சந்தம் எங்கும் பரந்த பரம்பொருள் சந்தத்தோடு ஒன்றி நிற்கிறது. இதை அன்பு அல்லது உள்ளப் பிணிப்பு என்னலாம். இந்தப் பிணிப்பின் பயனாக ஓவியர் தமது தியானப் பொருளோடும் தாம் வெளியிடும் பொருளோடும் ஒன்றி ஏகாத்மமாகிவிடுகிறார். ஓவியத்திற்குள்ளே ஓவியரும் ஒழியா நிலையை உறுகின்றார். ஓவியரின் வாழ்க்கையும் வாய்மை யும் ஓவியமாகிய களங்கமற்றக் கண்ணாடியில் பிரதிபலிக்கின்றன. ஓவியத்திலிருந்து ஓவியரைப் பிரிக்கமுடியாது.

ஓவியம் என்பது நாதம் கடந்த உலக சிருஷ்டி, இயற்கை யின் நகல் அன்று. புற இயற்கையில் இடைவிடாது நிகழும் சிருஷ்டியின் ஆவேகமே ஓவியரின் இயற்கையில் கலந்து உள் ளத்தைத் தூண்டுகிறது; ஓவியச் செயலும் உருவாகிறது; ஆகையினால் அங்கே அநுகரணம் அல்லது நகல் என்னும் பேச்சுக்கு இடமேயில்லை. ஓவியரின் தியானம் அல்லது சிந்தனை யின் விளைவே ஓவியமாவது. பிறரது சிந்தனையில் பிரவேசித்து இடம் பெறச் செய்யவேண்டுமானால் அங்கே நிலவும் உணர்வு ஓவியத்தை ஒன்றியுயர்ந்த உறுதியான வடிவமாக்க வேண்டும். மக்கள் அனைவரும் அநேக விஷயங்களை அநேக முறைகளில் தம்முள் பரிமாறிக்கொள்கின்றனர். ஆனால் சுவை நுகர்ச்சியைக் கலையின் மூலமாகத்தான் பரிமாற முடிகிறது.

ஓவியம் சந்தமாகும். பாவம், அநுபவம், வடிவம், வர்ணம், இயக்கம் ஆகிய இவைகள் சந்தத்துடன் இயைந்தால் தான் ஓவியம் சுவையுடையதாகும். சுவையின் மிகச் சிறந்த வெளியீடு சந்தத்தின் மூலமாகவே நிகழ்கிறது. ஓவியச் சிருஷ்டியின் நோக்கம், உபாயம், கருவி, செயன்முறைகள் என்ற இவை யாவும் ஒரே சந்தத்தில் கோக்கப்படும்பொழுதுதான் கலைஞரின் கிரியா சக்தி எவ்விதத்திலும் வீணுகாது பயன்படுகிறது.

அலங்கார சாத்திர முறையில் சொல்வதாயின் ஓவியம் என்பது தொனி என்றும் வியஞ்சனமென்றும் கூறலாம். சிறிது வடிவம், சிறிது வர்ணம், சிறிது வரி இவைகளைக் கொண்டு குறிப்பாக பாவம், உணர்வு, வேதனை என்ற இவற்றை எழுப்புவதே கலையின் தொழில்.

தூரத்திற்குத் தகுந்தாற்போல் உருவத்தைத் தோற்றுவிக்கும் அறிவியல் என்ருல் என்ன? ஓவியக்கலையில் அதனுல் உண்டாகும் பயன் என்ன?

காட்சியளிக்கும் பொருளின் வெவ்வேறு பாகங்களின் தூரம், சமீபம், கனம் ஆகிய இவற்றைக் கண்ணுக்குத் தோன்றுவதுபோல படத்தில் சித்தரித்தலை 'பெர்ஸ்பெக்டிவ்' என்னும் விதிப்படி வரைவது என்கிறோம். ஒரே அளவுள்ள இரண்டு வஸ்துக்களைப் பார்க்கும்பொழுது சமீபத்திலுள்ளது பெரிதாயும் தூரத்திலுள்ளது சிறியதாயும் தோற்றமளிக்கிறது. இது சைத்திரிகர் அறிந்திருக்கவேண்டிய விஷயம். படம் வரையும்போது இவ்விஷயத்தை மறந்தால் கண்களின் பழக்கத்திற்கு மாருன பிழை யேற்படும்; தோற்றத்தின் 'பெர்ஸ்பெக்டிவ்' விதிகளை மீறுவதுமாகும். ஆனுல் சித்திரம் என்பது கேவலம் கண்கள் மட்டும் பார்ப்பதல்ல என்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது. மனம்கொண்டு பார்க்கும்பொழுது தூரத்திலுள்ள பொருளும் சமீபத்தில் வருவதுண்டு; சமீபத்திலுள்ளது தூரத்தில் போய்ச் சிறியதாய்விடுவதும் முற்றிலும் மறைந்துவிடுவதும் இயல்பு. சமீபம் அல்லது தூரம் என்பது மனத்திற்குக் கிடையாது. இதைக் கீழ்நாட்டுக்கலைஞர்கள் நன்கு அறிந்துள்ளார்கள். ஆகையினுற்ருன் அவர்கள் இயற்கை

யின் 'பெர்ஸ்பெக்டிவ்' விதிகளை மீறினால் ரச சிருஷ்டிக்கும் சந்த சிருஷ்டிக்கும் தீங்கு விளையக்கூடும் என்று கொள்ளவில்லை. கலைஞரின் கண்கள் கலைஞரல்ல; கலையின் ரசானுபவமும் கண்களைக் கொண்டல்ல; உயிரறிவைக் கொண்டுதான் நடக்கிறது.

சில சமயம் நாம் ஒரு மரத்தைப் பார்த்தும், பார்ப்பதில்லை. ஆனால் அது ஒரு ஓவியரின் தூரிகையின் மூலம் உருவானதும் அதன் மறைவான வனப்பு வெளிப்படுகிறது. நம் மனத்தையும் பலமாய்க் கவர்ந்துகொள்கிறது. இதற்குக் காரணமென்ன?

ஓவியர் இயற்கையை உள்ளது உள்ளவாறு படி எடுப்பதில்லை. ஓவியத்தில், இயற்கையிலிருப்பதைவிட சிலவற்றை அதிகமாய்ச் சேர்த்தும் அதனின்று சிலவற்றைக் குறைத்தும், பார்ப்பவர்கள் மனத்தில் புதுமையின் ஒளியைக் கொடுக்குமாறு ஒருவித ரூபாந்தரத்தை—உருவ மாறுதலை ஓவியர் நிகழ்த்துகிறார்.

ஒரே சமயத்தில் ஒரு பொருளின் எல்லாப் பக்கங்களையும் எல்லாப் பண்புகளையும் பார்ப்பது இயலாது. மேலும் அந்தப் பொருளின் எல்லாப் பக்கங்களும் எல்லாப் பண்புகளும் யாவர் மனத்தையும் ஒருசேர ஈர்ப்பதில்லை யென்பது தெரிந்த விஷயமே. ஐந்துபேர் ஓவியர்கள் ஒரே மரத்தைப் பார்த்து வரைந்தாலும் ஐந்து விதமான படங்களை வரைவார்கள். ஒருவர் இலைகளின் பசுமையைப் பார்த்து அதைப் படத்தில் காட்டுவார். மற்றொருவர் இலைகளின் கூட்டுத் தொகுதியையும், இன்னொருவர் மலர்களின் வனப்பையும், வேறொருவர் அதன் மேல் விழும் வெளிச்சத்தையும், நிழலையும் படத்தில் காட்டுவார். இன்னும் ஒருவர் இவ்வெல்லாவற்றையும் கவனிக்காமல் மரத்தைச் சூனியமான ஆகாயத்தின் கீழ் அமர்ந்து தியானத்திலாழ்ந்து நிற்கும் சந்நியாசியைப்போல் பார்த்து அதைப் படத்தில் காட்டுவார்.

ஓவியத்தைப் பற்றித் தெரிந்துகொள்ள வேண்டுமானால் ஓவியப் பொருளைப் பார்க்கவேண்டும். எந்த மாதிரி பார்ப்பது அவசியம்?

குழந்தைகளின் கண்கொண்டு ஓவியப் பொருளை பார்க்க வேண்டும். அதாவது பார்ப்பதற்கு முன்னமேயே மனத்தை

வழக்கமான எண்ணங்களாலோ முடிவு கட்டின கருத்துக் களாலோ கட்டுப்படுத்தாமல் பார்க்கவேண்டும். ஆராய்ச்சிக் கண்கொண்டு ஓவியத்தைத் தெரிந்துகொள்ளமுடியாது.

ஓவிய உலகில் வெவ்வேறு நாட்டினரின் நன்கொடை யென்ன?

சீனர்கள் நிலக் காட்சி ஓவியத்தைக் கையாண்டு ஆத்மீகப் பயன் அடைந்திருக்கின்றனர்; ஆத்மீக உணர்வை வெளியிடுவ தில் ஒப்பற்ற வெற்றியும் அடைந்திருக்கின்றனர்,

ஐரோப்பியர் இயற்கையை ஒத்த தோற்றம் அல்லது உருவப் படம் - "போர்ட்ரெயிட்" வரைவதில் மிகவும் சிறப் படைந்திருக்கிறார்கள்.

இந்திய ஓவிய முறையில் மனிதர் முதலிய பிராணிகளு டைய உருவங்களை வடிவக் குறிகளாய்க் கொண்டு, ஆழ்ந்த ஆன்மானுபவத்திற்கு மொழி கொடுத்திருக்கின்றனர், இந்தியர், சீனர் ஆகிய இவர்களுடைய ஓவியக் கலைகளில் வேற்றுமை என்னவென்றால், சீன ஓவியர் தம்மை இயற்கையின் ஒரு அங்கமாக்கி இயற்கையின் இடையிலேயே தம்மை முற்றிலும் இழக்கிறார்; இந்திய ஓவியரோ தாமும் இயற்கையும் ஒரே சந்தத் தில் இயங்கும் உண்மையை உணர்ந்து இயற்கையைத் தம் உண்மையின் வேறு பிரகாசம் அல்லது அறிமுகம் என அறிகிறார்.

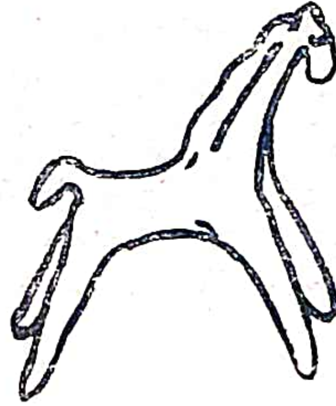
புத்தர் சிலையின் பொருள் என்ன?

தியானமே உறைந்து இறுகிச் சிலையானது புத்தர் சிலை. தனிப்பட்ட நபர் ஒருவரின் சிலையன்று. ஒருவித விசேஷ பாவம் அல்லது அநுபூதியானது விசேஷமான ஒருவித விக்கிரகம் அல்லது மாதிரியை சிருஷ்டிக்க விரும்புகிறது. அச்சிருஷ்டித் தொழில் முற்றுப் பெற்றதும் மேலும் அதை அழகு படுத்துவது முடியாதகாரியமாகிறது. இத்தகைய பரிபூரணமான மாசற்ற சிருஷ்டிதான் புத்தர் சிலை.

நடராஜர் விக்கிரகம் இதே போன்று மற்றொரு சிருஷ்டி. சகல லோகத்தையும், சர்வ படைப்புகளையும் கொண்டியங்கும் பிராணச் சந்தம் அல்லது வேகம் ஓர் சாந்தியின் கேந்திரத்திலிருந்து கிளம்பித் திரும்பத் திரும்ப அதே இடத்திற்கு வந்து சேர்கிறது. அதனுடைய வடிவமே நடராஜருடைய விக்கிரகம்.

புத்தர் சிலையில் முழு இயக்கமும் சாந்த நிலையில் விளங்கும் அசையாத சேதன வடிவத்திலிருக்கிறது — காற்று வீசாத இடத்தில் ஆடாமலும் அசையாமலும் புகையுமின்றி நேராக நின்று எரிந்துகொண்டிருக்கும் விளக்குச் சுடரே அதன் உவமானம்.

கலைஞரது கலையில் இலங்கும் ஆத்மீக அத்யாத்மீகப் பொருளுக்கும், லௌகீக ஆசார நீதி ஒழுக்கங்களுக்கும் எவ்வித சம்பந்தமும் கிடையாது. சாந்தமும், சமநிலையும், சேதன விரிவின் அநுபூதியும், பிரகாசமுமே கலைக்கு வேண்டப்படுவன.



மண் பொம்மை,
பீர்பூம் ஜில்லா, மே. வங்காளம்.

கலைகளின் பரஸ்பர உறவு

சரீரத்தின் நாலு முக்கிய இந்திரியங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு சங்கீதம், நடனம், நாடகம், காவியம், சித்திரம், சிற்பம், ஸ்தாபத்தியம், தொழில் முதலிய கலைகள் பலவும் தோன்றின. ஒன்று மற்றொன்றை ஆதாரமாய்க் கொண்டுதான் பிரகாசிக்கிறது. ஒவ்வொரு இந்திரியத்தின் மூலமாகவும் உள்ளம் சுவை நுகர்ந்து பெறுகிறது. மேலும் அது ஒவ்வொரு ஒவிய போகத்திலும் அந்த ரசத்தை வடிவத்தான் கலந்து வெளிப்படையாகவும் குறிப்பாகவும் நாடுகிறது. உள்ளத்திற்குரித்தான இந்த ரசத்தைப் பொறுத்த அளவில் சங்கீதம், காவியம், சித்திரம், சிற்பம் என்ற இவைகளுக்குள் ஒன்றுக்கொன்று எவ்வித வேறுபாடும் கிடையாது. மேலும் ஒவியக்கலை வடிவத்தைப் பொறுத்த அளவில் தெளிவாகவும் வெளிப்படையாகவுமிருந்தாலும் வியஞ்சன விஷயத்தில் எல்லையற்றதும் வர்ணிக்கவியலாததுமாகும்.

கையாளும் முறை, கருவி முறைகள் இவற்றின் வித்தியாசங் காரணமாகக் காவியத்திற்கும் ஓவியத்திற்கும் பொது வகையில் சிற்சில வேற்றுமைகள் உண்டு. காவியத்தில் முதலில் வருவது இங்கிதம்: மரம், விலங்கு முதலியன -ஒரு சொற்குறி. பின்னர்தான் பொருளின் உணர்வு தோன்றும். ஓவியத்தில் முதலில் வருவது பொருள். கோடு வர்ணம் என்ற இவற்றின் சேர்க்கையினால் அப்பொருள் ஓவியத்தின் பொருளாகிறது. அதாவது செய்யுளின் மரமும் ஓவியத்தின் மரமும் மரம் என்ற முறையில் ஒரே தன்மையாயிருப்பதில்லை. ஆனால் தத்தம் வியஞ்சனத்தின் மூலமாக ரசிகர்களின் உள்ளத்தை ரசத்தின் பக்கம் ஏவுகின்றன.

ஓவியம் ஒரு விநாடியைப் பொறுத்த காரியம்; காவியமும் சங்கீதமும் பல விநாடிகளின் பிரவாகம் என்று சிலர் நினைக்கலாம். ஆழ நோக்குவோர்க்கு இது ஓரளவுதான் உண்மையென்பது விளங்கும். கண்ணைத் திறந்து பார்த்ததுமே ஓவியத்தை ஒரேயடியாய்ப் பார்க்க முடிகின்றது என்றாலும் உடனேயே அதன் அனுபவம் பூர்த்தியாகி விடுவதில்லை. ஓவியத்தில் வரையப்பட்டிருக்கும் மரத்தையும் அதன் பூக்கள், இலைகள் முதலிய

நுணுக்கங்கள் ஒவ்வொன்றையும், கலைஞரின் கைத்திறனையும் திரும்பத் திரும்பப் பார்க்கவேண்டும். இங்ஙனம் கண்ணுக்கு முன் ஒரு விநாடியில் கண்டதையே கணக்கற்ற விநாடிகளில் தனித்தனியாய்ப் பார்த்தாலும் திரும்பவும் அவ்வனுபவம் ஒரு விநாடியின் ரகசியத்திலேயே நிகழ்கிறது. பிறகு, கவிதையையும் சங்கீதத்தையும் அநுபவிப்பது உண்மையில் பல விநாடிகளின் காரியமல்ல. அனுபவம் எல்லாம் தனித்தனி விநாடிகளைத் தொடர்ந்து ஒரு அகண்ட விநாடியின் தன்மையை அடையாத வரை நாம் கவிதையையும் சங்கீதத்தையும் அடையமுடியாது. அந்த ஒப்பற்ற விநாடியானது சங்கீதம், கவிதை இவற்றிற்குள் மறைவாக விளங்குகிறது. இறுதி நிலையில் நிச்சயமான அநுபூதி மயமாயும் இருக்கிறது. கண்ணால் கண்டு பெறும் இன்பமும் மெய்யால் தொட்டுப் பெறும் இன்பமும் அனுபூதி வகையில் ஒன்று தானே? ஆகையால் கண்ணுக்குப் புலனாகும் கலைக்கும் (ஓவியம்) செவிக்குப் புலனாகும் கலைக்கும் (இசை, இலக்கியம்) உண்மையில் வேற்றுமையில்லை.

கலையுலகில் ஒரு இந்திரியத்திற்குப் புலனாகும் வஸ்துவை மற்றொரு இந்திரியத்திற்குப் புலனாகும் வஸ்துவாக மாற்றுவது கலையின் விசேஷத்திறமையாகும். சங்கீத வித்துவான் அல்லது கவிஞர் இசையின் மூலமாகவும் வார்த்தைகளின் மூலமாகவும் ரூபங்களின் தோற்றத்தைச் சிருஷ்டிக்கும் பொழுது விசேஷமாக மகிழ்கின்றனர். அதாவது காலை மாலைக் காட்சிகள் கருமுகிற் படலம் ஆகிய இவற்றின் பதிவு சந்தத்திலும் இன்னிசைப் பண்ணிலும் மலரும்பொழுது விசேஷமாக மகிழ்கின்றனர். ஓவியரும் தாம் வரைந்த மலரில் மிருதுத் தன்மையும் நறு மணமும் அனுபவிக்கக் கூடும் என்பதை விரும்புகின்றார்; அதுவும் முடிகிறது. இவ்வாறு பல்வேறு கலைகளும் ஒன்று மற்றொன்றைத் தழுவியே பிரகாசிக்க முடியும் என்பதை முன்னரேயே கூறியுள்ளோம்.

ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவானின் ரச லீலையோடு ஒப்பிட்டு எல்லாக் கலைச் சிருஷ்டிகளும் எவ்வாறு இயங்குகின்றன வென்பதை நாம் உணரலாம். நடுவில் வர்ணிப்பதற்கரிய இன் சுவையே உருவான ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவான் சுயம் பிரகாசமாய் பரம இயற்கையுடன் விளங்குகிறார்; அவரைச் சுற்றி நாற்புறமும் வெவ்வேறு கலைகள் வெவ்வேறு ரசங்களின் கைகோத்துப் பல கிருஷ்ண பல கோபிகைகள் ரூபத்தில் வட்டமிட்டுச் சுற்றிச் சுற்றிச் சந்தத்துடனும் தாளத்துடனும் நடனமாடிக் கொண்டே செல்லுகின்றன.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

பண்பு பிறவியிலிருந்து இறைவனருளால் பெற்றிருக்கவேண்டிய விஷயம். யாரிடம் இப்பண்பு வாய்ந்திருக்கிறதோ அவர்களே ஓவியக்கலைஞர்கள், அது பெற்றிராதவர்களுக்குப் பிறர் எங்கிருந்து கொடுப்பார்கள். அவனிபாபு சொல்வதுண்டு, "குரு ஓவியனை உண்டாக்குவதில்லை; மாணவன் ஓவியனாகவே குருவை வந்தடைகிறான். வெய்யில், காற்று, தண்ணீர் வசதியுடன் பாதுகாப்போடு வளர்ப்பதனால் நாற்றுச் செடி வளர்ந்து மரமாகிறது; நாற்றுச் செடியை உண்டாக்க யாரால் முடியும்?"

ஒரு இடத்தில் போய் வசித்தால் நாட்கள் செல்லச்செல்ல அவ்விடத்தின் மேல் பற்று ஏற்படும். அதற்குச் சகவாசத் தொடர்பு பெருந்துணையாகும். பூஞ்செடி பரந்த ஆகாயத்தின் கீழ் நிற்கும் ஒய்யாரத்தைக் கண்டதுமே மனத்தில் பிரியமேற்படுவதை நாமறிகிறோம். அது பூத்து நிற்பதைக் கண்டதும் அன்பு ஏற்படலாம். பூக்கள் உதிர்வதைக் காண்பதிலும் ஆர்வமுண்டாகலாம். வெறும் பொருள் மாத்திரம் நம் மனத்தைக் கவர்வதில்லை, ஏதாவது ஒரு காரணம் வேண்டும். மனம் மகிழ்ச்சியுறும்போது பிரியமுண்டாகலாம். பூஞ்செடியின் பாணி, வடிவம், கிளைகளின் ஒழுங்கு, வர்ணம் என்ற இவை நேர்த்தியாயிருப்பதைக் கண்டும் மனம் மகிழ்ச்சியடையலாம்.

காகிதத்தாற் செய்யப்பட்ட ரோஜாப்பூ எப்பொழுதும் மாறாமல் அப்படியே இருக்கிறது. எவ்வளவு நேரம் அஃது இன்பத்தைக் கொடுக்கும்? உண்மை ரோஜாவோ அகிலாண்டத்தோடு தனக்குள்ள தொடர்பை சதா புதிப்பித்துக் கொண்டே போகிறது, இந்தச் சந்தம் நிறைந்த இயக்கமே அதன் வாழ்க்கை. இத்தகைய வாழ்க்கை செவ்வையாய்த் தோன்றி இயங்கினால் ரோஜாவின் வாழ்வு என்றும் குறையாது. அதைக் கண்டு ஓவியர் இன்புறுவதும் குன்றாது.

இது மெய்யே, சில சந்தர்ப்பங்களில் ஒரு சில நினைவுகளுடன் சம்பந்தப் படுவதனால் காகித ரோஜாப்பூவின் மேலும் பற்றுண்டாகலாம், அச்சமயம் அக்காகித ரோஜாப்பூவும் கலைச் சிருஷ்டிக்கு உரிய பொருளாகலாம்.

இதன் உண்மைக் கருத்து யாது என்றால் நீ வரையும் பொருள் உனக்குப் பிரியமானதாய் இருக்கவேண்டும். உன் மனத்தைக் கவர்ந்ததாயிருக்கவேண்டும். அப்பொழுது தான் அந்தப் பிரியம் தூரிகையின் நுனியிலிருந்து தானாகவே கிளம்பிக் காகிதத்தில் மலரும். அங்ஙனமானால்தான் சித்திரம் உண்மைச் சித்திரமாகும். இதுதான் சித்திரம் வரைவோர்க்கு எல்லாவற்றை யும் விடப் பெரிய விஷயம்; முக்கிய விஷயம்; மூல மந்திரமு மாகும்.

உள்ளத்தில் இன்பம் ஊறாவிடில், நாளுக்கு நாள் பிரியம் வளர்ந்து கொண்டிராவிடில் - இவற்றால் பிறக்கும் உற்சாகத் துடன் வேலை செய்யாவிட்டால் - எத்துணை வேலைத் திறமை பெற முயன்றாலும் அது வீணே, ஒரு சமயம் நான் இஸ்ராஜ் என்னும் கம்பி வாத்தியத்தைக் கற்றுக்கொள்ள விரும்பினேன். முறைப்படி ச ரி க ம பயிற்சி செய்யத் தொடங்கினேன். சில சுர வரிசைகளும் கற்றேன். ஆனால் வாத்திய வாசிப்பு நிறுத்தினதும் ஆறு மாதங்களாகக் கற்றதை மறப்பதற்கு ஆறு நாட்கள் கூடப் பிடிக்கவில்லை. காரணம், சங்கீத இலக்கணத்தை மாத்திரம் மனப் பாடம் செய்தேனேயொழிய சங்கீத ரச உணர்வுச் சூழலில் நான் பிரவேசிக்கவில்லை,

பிரியம் வேண்டும், பயிற்சியில் பொறுமையும் வேண்டும். இன்னும் சாதனை கைகூட வேண்டும். ஓவியப் பணி என்பது ஒரு சாதனையே தவிர உல்லாசத் தொழிலன்று. ஒருகால் அமெரிக்கத் துரை ஒருவர் கடல் காடு மலை முதலியவற்றைக் கடந்து காந்தி அடிகளைப் பார்க்கச் (சேவா கிராமத்திற்கு வந்திருந்தார். மகாத்மா அச்சமயம் முக்கிய வேலையிலிருந்ததால் இன்னும் ஓரிரண்டு நாட்கள் தங்கி விட்டுப் போகவேண்டும் என்று காரியதரிசியும் ஆசிரமவாசிகளும் தெரிவித்தனர். ஆனால் துரையின் பிரயாணத் திட்டம் முன்பே நிச்சயிக்கப்பட்டிருந்தது. என்ன செய்வார் துரை! மறு வண்டியைப் போய்ப் பிடிக்க வேண்டும். எனவே மகாத்மாவைக் கண்டு பேசாமலேயே போய்விட்டார். இதைத் தான் அறிவீனம் என்று சொல்வது. போகட்டும் இந்தத் துரைமாதிரியான பேர்வழிகளுக்கு

அடிகளைக் கண்டு பேசித்தான் என்ன இலாபம்? வேண்டுமானால் ஆட்டோகிராப் புத்தகத்தில் ஒரு கையெழுத்துப் போய்ச்சேரும். அதைத் தவிர வேறு நோக்கம் இருந்திருக்காது.

தினமும் விடாமல் பயிலவேண்டும். எல்லா முறைப் படியும் பரீட்சை செய்து பயிலவேண்டும். பயமும் பேராசையும் முற்றிலும் கூடாது. ஓவியர் தாம் அனுபவித்த அளவிற்கு வரைவதே உசிதம்.

சில சமயம் கவிகள் மனத்தில் ஒரு புதிய வார்த்தையின் மோகமோ உவமானத்தின் மோகமோ கருத்துடன் பொருத்த மில்லாதிருந்தாலும் புகுந்து கொள்வதுண்டு. கவிஞர்கள் அதன் மேல் மயங்கி விடுவார்கள். அவ்வாறே ஓவியரும் ஒரு சமயம் மரத்தின் நிழலில் ஒரு ஆள் உட்கார்ந்திருப்பதைப் பார்த்திருப்பார்; மனத்திற்கு நன்றாயிருந்திருக்கும். பின்னர் அதை வரையும் போது படத்தில் குடிசையொன்றைச் சேர்க்கவோ மரத்தின் இலைகளை ஒவ்வொன்றாய் வரையவோ மேகத்தின் பகட்டு வர்ணம் பூசவோ விரும்புவார். அவருடைய இலட்சியம் குறி தவறி விடுகிறது. அதன் பயனாகப் படம் கெட்டுப்போகிறது. இதைத்தான் கலையில் பேராசை அல்லது மோகம் என்று சொல்வது. முதலில் பிரியத்தைக் கொடுத்த காட்சியோடு புதிய கற்பனை சரியாகப் பொருந்தாததனாலேயே படம் கெட்டுப் போகிறது.

பரம்பரையாய் வரும் ஓவிய இலட்சியங்கள் அவசியமா? திடீரென்று பரம்பரைச் சிருஷ்டி முழுவதுமே அழிந்துபோகு மானால் ஓவியக்கலை அப்படியே என்றைக்குமில்லாதவாறு நிர்மூலமாய் அழிந்து போகுமா? ஓவியப் பணி தோன்றுவதற்கு மூலகாரணம் ஆனந்தமே. அகிலாண்டங்களும் பூமியும் தோன்றுவதற்குக் காரணமான அவ்வானந்தமே ஓவியர் சித்திரம் வரைவதற்கும் காரணம். எனவே யுகப் பிரளயத்திற்குப் பின் சிருஷ்டி திரும்ப உண்டாவது போலவும் மனிதனைப் போன்று அறிவாற்றல் படைத்த பிராணிகள் தோன்றுவது போலவும் ஓவியக்கலையும் திரும்பவும் உதயமாகும்.

எனினும் பரம்பரைச் சித்திர சிற்பங்கள் ஓவியத்தின் மூலதனத்தைப் போன்றவை. மூலதனத்தை உபயோகித்து மேலும் அதிகமாய்ப் பொருள் திரட்ட முடிகிறதல்லவா! திரட்டுவது கடமையுமன்ரே?

ஓவியருக்கு எங்கும் எல்லாரும் நண்பர்கள். அவர் எப்பொழுதும் தன்னந்தனியாக இருக்கமாட்டார். இதோ உன் மேல் எனக்குப் பிரியம். நீ போய்விட்டால் இந்த மரத்தைப் பார்த்து மகிழ்ச்சியடைகிறேன். மரமும் இல்லாமற் போனல் அதோ அந்தக் கதவைப் பார்த்துப் பிரியப்படுகிறேன் என்பர், பிரியம் ஏன் உண்டாகிறது? பதில் சொல்லுவது மிகவும் கடினம்தான். ஆனல் ஆவேசத்தினுல் பிரியப்படுவதும் தனக்குரிமையான பொருள் என்பதனுல் பிரியப்படுவதும் செயல் வலியற்ற பிரியமே. முன்னர்ப் பார்த்திராத புதிய பொருள் என்பதற்காகப் பிரியப்படுவது நெடு நாட்கள் நில்லாது. மற்றொரு விதத்தில் பிரியமேற்படுவதுண்டு. பொருளோடு ஆத்மா ஐக்கியமாகி விடுவது. அதுதான் ஆழமானதும், நிலையானதுமான பிரியம். சில இயற்கைக் காட்சிகள் அவைகளின் நடுவே உயிரை விட்டாலும் இன்பமுண்டு என்று சொல்லுமளவிற்கு மனத்தைக் கவர்கின்றன. நாற்புறமுள்ள சகலமும் ஊக்கம் அளிக்கின்றன. எல்லாம் நண்பர்கள். ஒரு பொருளைப் பிரியப்படுகிற அளவிற்கு மரணபயமும் நீங்குகிறது. ஏனென்ருல், நான் இறந்தாலும் அந்தப் பொருள் இருக்கிறதல்லவா அதிலேயே நான் மேலும் மேலும் இருக்கிறேன்.

ஓவியம் இரண்டுவகைப்படும். ஓவியரால் ஆக்கப்பட்டது, மற்ருென்று ஓவியரே ஓவியத்தில் ஓவியமாய் இரண்டறக் கலந்திருப்பது. நல்ல சித்திரத்தில் இருக்கிற விஷயங்களாவன: 1. பொருள், 2. தொழில் முறை, 3. கலைஞரின் தன்தன்மை வெளியீடு.

படத்தில் வர்ணம் தீட்டும் சம்பந்தமாக அறியவேண்டிய விஷயங்கள் இவை: நெல்வயலின் பசுமைநிறம் நீயே அப்பசுமை நிறமாகிவிடுமாறு உனக்குப் பிரியத்தைக் கொடுக்க

வேண்டும். நீ இருக்கிறாய் என்பதை விளக்குகிற எண்ணற்ற முறை நிகழும் உன் ஆத்ம ஐக்ய அறிமுகங்களில் இந்த அறிமுகம் சேருகிறது. அதன் பின்னர் படம் வரைய உட்கார்ந்தால் எவ்வாறு பசுமை நிறத்தைப் பூசுவது, அதனோடு எந்த வர்ணத்தை எங்கே தடவினால் நன்றாய் இருக்கும் என்ற இந்த விஷயங்கள் தாமாகவே அந்தரங்க அனுபவத்திலிருந்தே எளிதில் உனக்குப் புலப்படும்; அவை உன் தூரிகையின் நுனியில் தானாகவே வந்து மலரும். அலங்காரச் சித்திர முறைப்படி வரையும்போது ஓவியர் நெற்பயிரின் பசுமையை ஆகாயத்திலும் பூசலாம், மேகத்திலும் தடவலாம், மலையிலும் தடவலாம். அதனால் கெடுதியில்லை. கலைஞர் இயற்கையிடமிருந்து ஒரு வர்ணத்திற்கும் மற்றொரு வர்ணத்திற்கும் உள்ள நுண்ணிய தொடர்பையும், நெருங்கிய உறவையும் மாத்திரம் கற்றுக்கொள்ளுகிறார். இதைத் தவிர அவர் சுதந்திரமுள்ளவர், சுயாதீனமானவர். இம்முறையில் ஓவியங்கள் வர்ணந் தீட்டப்பட்டிருப்பதை ரஜபுத்திர, மொகலாய பாரசீகச் சித்திரங்களில் காணலாம். அவற்றில் ஓவியப் பொலிவு சற்றேனும் குன்றாமல் மிகுந்திருப்பதையே காணலாம்.

மலையையே பார்த்திராதவர் மேகத்தைத் தீட்டுவது என்பது சிரமமே. நிலையான தன்மையைப்பற்றித் தெரிந்திரா விட்டால் நெகிழும் தன்மையைப் பற்றி அறிந்திருக்க முடியாது. ஐம்புலன்களின் சலனத்தால் உண்டாகும் சுவையையும் உள்ளத் தியானத்தினால் உண்டாகும் சுவையையும் ஓவியக்கலைஞர் அறிந்திருக்கவேண்டும். கலைஞர் ஏகதேசமாக அறிந்திருத்தல் சரியாகாது; எல்லாப் பக்கங்களும் தெரிந்தவராயும் பற்றற்றவ ராயும் இருக்கவேண்டும்.

கதையொன்று : புதிதாகத் தோன்றின கோதுமைக் கதிர்களைப் பார்த்து ஒருவர் "ஆகா இந்த மணிக்கதிர்கள் இறகு பிடுங்கப்பட்ட வண்ணாத்திப் பூச்சியைப்போலல்லவா இருக் கின்றன!" என்று சொன்னார். ஆனால் உண்மை மேதைக் கவியொருவர் கதிர்களைப் பார்த்து, "இரண்டு இறகுகள் மாத்திரம் முளைக்குமானால் வண்ணாத்திப் பூச்சி மாதிரியல்லவா பறந்து போகும்!" என்றார். ஒரே உவமானந்தான். ஆனால் பார்க்கிற விதத்திலும், சொல்லுகிற பாங்கிலும் எவ்வளவு பெரிய வித்தி யாசம். ஒன்றில் உயிரில்லை. மற்றொன்று உயிர் பெறுகிறது.

இயற்கைக்கு இரண்டு இயல்புகளுண்டு; ஒன்று வடிவத்துக்கு வடிவம் வித்தியாசம், அதன் பயனாக விசித்திர உருவங்களைக் காண்கிறோம். இது தூல சிருஷ்டி. மற்றொன்று, இந்த வித்தியாச விசித்திரங்கள் சதா தம்முள் தோன்றி கூடுதற்கு ஆதாரமான ஓர் ஒழுங்கும் ஒருமையும் காண்கிறோம். விசித்திர வேற்றுமை, நடுவில் ஒற்றுமை. இதுதான் இயற்கை. சகல லோக இயற்கையும் இதுதான். அதற்குள் தோன்றியுள்ள மனித வர்க்கத்தின் இயற்கையும் இதுவேதான்.

முதலில் ஓவியர் புற வடிவத்தில் கவர்ச்சியடைகிறார். பின்னர் வடிவத்தோடு வடிவத்திற்குள்ள தொடர்பிலே கவர்ச்சியடைகிறார். அதன் பின்னர் ஒவ்வொரு வடிவத்திற்கும் கணந்தோறும் வடிவழகும் உயிர்ப் பொலிவும் கொடுக்கிற பாவம், ரசம் ஆகிய இவைகளில் ஒன்றுகிறார். இவ்வாறு ஓவியர் முன்னேறுகிற அளவிற்கு அவருடைய சிருஷ்டித் திறமையும் வளர்கிறது. சிருஷ்டியுலகும் விரிவடைகிறது.

குறிப்பிட்ட ஒருவகை ஓவியத்தில் அதற்கென அமைந்த ஒரு வடிவக்குறி நிலவுகிறது. இது ஓவியப் பொருளை சுலபமாக்குவதுமல்லாமல் பூர்த்தி செய்யவும் துணை செய்கிறது. கலைஞரின் அறிவு முதிர்ச்சியினாலும் நீண்ட பயிற்சியினாலும் இவ்வடிவக் குறி பிறக்கிறது. எங்கும் இயற்கையின் சகல ஆவேகங்களும் இச்சைகளும், களங்கமற்ற கருத்தையும், பாவத்தையும் வழுவில்லாத வடிவத்தையும் உருவாவதைக் குறிக்கொண்டு மேல் முகமாய் எப்போதும் முன்னேறிக்கொண்டிருக்கின்றன. ஆயினும் இடையில் புயல், காற்று, கடும் வெயில், பனிமழை முதலிய இடையூறுகளாலும் பூச்சிப் புழுக்களாலும் மனிதர்களாலும் நூற்றுக்கணக்கான இடுக்கண்கள் உண்டாவது இயல்பு. இவற்றின் வேறாகச் சடப் பொருள்களின் சடத்துவத்தால் விளையும் இடையூறும் உண்டு. ஆகையினால் இத்துணை இடையூறுகளையும் எதிர்த்து இயற்கையின் வேகமும் இச்சையும் தம் குறிக்கோளையடையாமல் முட்டுப்படுகின்றன. கவனமும் அன்பும் செலுத்தி அதையே காண்பதும் எடுத்துக் காட்டுவதுந்தான் சிருஷ்டிபாஷையின் நோக்கமாகும்.

சீன தேசத்துச் சித்திரக்கலையும் நம் பாரத நாட்டின் சிற்பக்கலையும் உலகத்திலேயே ஒப்பற்றவை. காரணம் இந்தியர்கள் பொருளை நான்கு பக்கங்களிலிருந்தும் பார்த்தனர்; அங்ஙனம் பார்ப்பதை வெளியிடுவதற்குச் சரியான கலைகள் சிலைச் சிற்பமும் கட்டிடச் சிற்பமும் ஆகும். ஆனால் சித்திரத்தில் நீளமும் அகலமும் ஆகிய இரண்டே அளவுகள் தான் இருக்கின்றன. இதில் விசேஷமாய் விளங்குவன தூரமும் வெளியும் தான். இரண்டே அளவுகளைக் கொண்டு சீனர்கள் பரந்த வெளியின் தோற்றத்தைத் தம் சித்திரங்களால் காட்ட முடிந்த அளவிற்கு வேறு முறையில் எங்ஙனம் காட்டமுடியும்? எழுத்து எழுதுவது போலவே சீனர்கள் தூரிகையைக் கொண்டேதான் எழுத்து எழுதுவதும் சித்திரம் வரைவதும் செய்கின்றனர். ஆகையால் சித்திரத்தின் சமப்பரப்பே அவர்கள் கலைச் சிருஷ்டிக்கு உதவியாயிற்று.

ஜப்பானியக் கலையறிஞர் ஒக்கக்கூரா என்பவர், " இயற்கை, பரம்பரை மரபு, தன்தன்மை ஆகிய இம் மூன்றைக் கொண்டே சர்வாங்க சம்பூர்ணக் கலை வளரும் " என்று சொன்னார், கலைஞருக்கு இயற்கையைப் பற்றித் தெரிந்திரா விட்டால் கலா சிருஷ்டி குன்றிவிடும். வெறும் செயற்கை மிகுந்திருக்கும் பரம்பரை மரபில் பயிற்சியும் புலமையும் இல்லா விட்டால் கலைச் சிருஷ்டி முற்றுததாயும் நிலைபேறில்லாததாகவும் கெடும். அதனோடு கலைஞரின் தனி ஆற்றல் சிறிதும் இன்றி ஏனை எல்லாமிருந்தாலும், ஓவியம் உயிரற்றதாகவே முடியும். நிற்க இயற்கையை மட்டும் அநுசரித்து வரைந்தால் ஓவியம் வெறும் நகலாய்த்தான் இருக்கும். பரம்பரையில் நல்ல தேர்ச்சி மாத்திரமிருந்தால் ஓவியம் தொழிற் திறமையை மட்டுமே காட்டும். அன்றி வெறும் சுயத்துவம் மாத்திரம் அமையுமாயின் ஒருவன் பைத்தியக்காரனைப் போலத்தான் கிறுக்குவான்.

மனிதன் வெவ்வேறு வழியில் வெவ்வேறு ஆதாரங்களை நாடி வாழ்க்கை நடத்துகிறான். குழந்தைப் பருவத்தில் தாய், இளமைப் பருவத்தில் விளையாட்டுத் தோழர்கள், காளைப் பருவத்தில் காதலி அல்லது மனைவி, முதுமையில் இன்னும் வேறு சகவாசம்,

இவ்வாறு வேறுபட அமைந்த சார்புகள் இருந்தால் தான் வாழ்க்கையில் சுவை பிறக்கும். இன்பமும் நிலவும், ஊக்கமும் உற்சாகமும் உயரும். சார்பை இழந்தால் எல்லாம் கசப்பாய் முடியும். வேலை செய்வதற்கும் உற்சாகமில்லாமல் போய் விடும். எனவே யாரும் எவ்வளவிற்கு நிலையானதொன்றை ஆதாரமாய்க்கொண்டு வாழ்க்கை நடத்துகிருர்களோ அவ்வள விற்கு வாழ்க்கையில் இன்பமும் அமைதியும் பெறலாம். **இயற்கை,** ஓவியப் புலவனுக்கு இத்தகைய நிலையான ஆதார மாகும்.

நாள்தோறும் இடையருத பயிற்சியின் பயனுக மனம் நிறைகுடமாகிறது. நிறை குடத்தை சிறிது அசைத்தாலும் தண்ணீர்த்ததும்பிக் கொட்டும். அங்ஙனமே யாதானுமொரு காரணத்தால் மனம் சிறிது அசைவுற்ருல் மனத்தின் ரசானுபவ மும் ரூபானுபவமும் ததும்பிச் சித்திரமாகவும், சிற்பமாகவும், நடனமாகவும், கவிதையாகவும், சங்கீதமாகவும் வழிந்து இன்பம் விளைவிக்கும்.

மிக்க நம்பிக்கையோடும் உற்சாகத்தோடும் வேலையைத் தொடங்கிச் சிறிது போதில் ஒன்றுமே கைகூடவில்லையே யென்று நீ மனம் தளரலாம். ஆனல் உண்மையில் நீ வெற்றி பெறும் காலம் நெடுந்தூரத்திலில்லை. நீ சிதம்பரம் கோயிலுக்குப் போய்க்கொண்டிருக்கிருய் என்று வைத்துக்கொள். காலையில் வெகுதூரத்தில் மரப் பொழில்களுக்கு மேலே கோபுரம் தலைநிமிர்ந்து நிற்பதைக் காண்கிருய்; உற்சாகத்துடன் செல் கிருய். நேரம் ஆக ஆக வெயிலின் வெம்மை அதிகரிக் கின்றது; தாகத்தினுல் தவிக்கிருய். ஒரு சில சமயங்களில் கோவிலின் கோபுரம் பக்கத்து வீடுகளாலும் மரங்களாலும் மறைக்கப்படுகிறது. முற்றிலும் திக்குத் தெரியாமல் போகிறது. முச்சந்தியில் நின்றுகொண்டு எந்தப் பக்கம் செல்வதென்று தெரியாமல் திகைக்கிருய். எனினும் நீ அடிமேல் அடிவைத்து சிறிது சிறிதாகக் கோயிலின் பக்கம் முன்னேறியிருக்கிருய். ஆனல் கோயிலின் சமீபம் அடைந்த தும் நம்பிக்கையை இழக்கிருய், இன்னும் ஒரு வளைவு அல்லது

ஒரு எல்லையைக் கடந்தால் கோயிலின் திறந்த வாயிலுக்கு முன்னர் சென்று நிற்பாய். ஆதலால் எப்போதும் மனம் தளர்வதைக் கைவிடுவாயாக.

ஓவியர் எப்பொழுதும் சுய உணர்வுடனும் விழிப்புடனும் இருக்க வேண்டும். காவிரியில் தாமரை மலர், இலை, கொடியுடன் மிதந்துபோகிறது. அலைகளோடே அதுவும் அசைந்து நகர்கின்றது. ஆனால் அதே நீரில் மீன்களும் நீந்தி விளையாடுகின்றன; தம் இஷ்டப்படி வெள்ளத்தின் எதிர்முகமாகவும் கீழ்முகமாகவும் நீந்திச் செல்லுகின்றன. இந்தத் தாமரைக்கொடியின் இயக்கத்திற்கும் மீனின் இயக்கத்திற்கும் வித்தியாசமுண்டு. இதுதான் சாதாரண மனிதருக்கும் ஓவியருக்கும் உள்ள வேற்றுமை.

2

''ரியாலிட்டி'' அல்லது மெய்ம்மை என்றால் என்ன என்பதை அறிஞர் ஆனந்த குமாரசுவாமி ஒரு சமஸ்கிருத சுலோகத்தை எடுத்துக்காட்டி விளக்கியிருக்கிறார். வேண்டுதல், வேண்டாமை இல்லாதது மெய்ப்பொருள்; அஃது ஓவிய உலகிற்கும் ஒக்கும்—சித்திரத்திற்கும் வரையப்பட்ட பொருளுக்கும் தோற்றத்தில் முழு ஒற்றுமையில்லாதபோதிலும் அதில் தேவையின் உணர்ச்சி அல்லது குறைவு என்பதே இருக்கக் கூடாது.

சீன தேசத்தாரும் இதே விஷயத்தைச் சொல்லியிருக்கின்றார்கள். முதிர்ந்த ஓவியருடைய வேலை எவ்வாறானது? கண்டோர் வியக்கும் வகையில் பொருளோடு ஒத்திருந்தாலும் அருகிற் சென்று உற்றுப் பார்த்தால் வெறும் மையின் தோய்ப்பும் தூரிகையின் பட்டையும் தவிர வேறொன்றையும் பார்க்கமுடியாது.

ஆகையினாற்றான் சீனர்கள் ஒருபுறம் ''டெக்னிக்''-தொழில் முறை தான் எல்லாம் என்று சொன்னாலும் இன்னொரு புறம் தொழில் முறையில் ஒன்றுமேயில்லை என்று சொல்லுவார்கள். மனம் தான் வரைவது; மனம் செல்லவேண்டும் என்று

விரும்பும்போது இழுத்துத் தள்ளிக்கொண்டு எங்கிருந்து எங்கே போய்ச் சேர்க்கிறது என்பதை யாராலும் சொல்லவியலாது. முதிர்ந்த ஓவியரின் தொழில் முறை தாந்திரீக சாஸ்திரத்தில் கூறி யிருப்பது போலாகும்—ஒரு பறவை பறப்பதைப்போல்; ஒரு மரத் தின் உச்சியிலிருந்து மற்றொரு மரத்தின் உச்சியில் பறந்துபோய் உட்காருகிறது. ஆனால் வழியிலுள்ள காற்றில் அதன் எவ்விதக் குறியும் காணப்படுவதில்லை.

எதை வரைந்தாலும் அதன் முதற் பொருட்குள் பிரவே சிக்கச் சிலரால் தான் முடியும். பிரவேசிப்பதென்றால் எப்படி? உன்கையைப் பிடித்து இந்த இடத்தில் இந்த விதமாக வைத்து விடுகிறேன். திரும்பக் கையைத் தூக்கி இன்னொரு இடத்தில் இன்னொரு விதமாய் வைக்கிறேன். உன்னைப் பிடித்து நிற்க வைக்கிறேன்; அல்லது உட்காரவைக்கிறேன். இது ஒரு விதம். மற்றொருவிதம் எப்படியென்றால் உனக்குள்ளேயே நான் பிரவே சிக்க முடிந்தால் என்னிஷ்டப்படி உன் கையையும் காலையும் உபயோகிக்க முடிகிறது. எழ, உட்கார, ஓட, ஆட எதற்கும் எவ்விதச் சிரமமுமில்லை; தடையுமில்லை. அது எளிதாகவு மிருக்கும்; உண்மையாகவுமிருக்கும்.

சிறுவர்கள் வரையும் படமும் மிக அழகாய் இருப்ப துண்டு. ஆச்சரியமான சந்தம், ஆச்சரியமான வர்ணம் என்ற இவற்றை அதில் காணலாம். எனினும் சிறுவர்கள் வரையும் படத்தைப் படிகொண்டு ஓவியர்களாக முடியாது. அறிவும் திறமையும் வளர்ந்து முதிர்ச்சியடையும் போதுதான் ஓவியரின் படத்தில் சிறுவர்களது படத்திலுள்ள விசேஷப் பண்புகள் தோன்றும்; வயது வந்தவர்கள் சிறுவர்களைப் போல் நடித்தால் அது நகைப்புக்குரியதாகும். இருந்தாலும் பெரியவர்களும் குழந் தைகளாய் ஒழுகுவதைப் பார்க்கிறோம். அப் பெரியார்கள் தான் நம் சாதுக்கள்; பரமஹம்சர்கள்.

ஒரு ஜப்பானியக் கவி தன் கவிதையில் தான் செறி மலர் ஆவதற்கு விருப்பப்படுகிறார். மனிதர்கள் செறி மலரைக் காட்டி லும் எவ்வளவோ உயர்ந்தவர்கள். அங்ஙனமிருக்க இந்த விபரீத விருப்பந்தான் எதற்கு; அது வீணுக்கன்று. மனிதன் மனித

ளுய் இருப்பதால் தான் இவ்வித விருப்பங்கொள்கிருன். செறி மலர் மனிதராவதற்கோ வேறெதாகிலும் ஆவதற்கோ விரும்புவ தில்லை. மனிதனுக்குத்தான் ஆயிரம் திசைகளிலும் ஆயிரம் குறி களிலும் அறிவும் அனுபவமும் பரவுகிறது. மனித உள்ளம் உலகத்திலுள்ள எல்லாவஸ்துக்களிலும் பிரவேசிக்க விரும்பு கிறது. அன்றியும் மனிதன் மனிதனுக இருந்துகொண்டே செறி மலராவதற்கும் விரும்புகிருன். மனிதத் தன்மையில் எல்லையற்ற சிக்கலும், செறிப்பும், பல்பொருட் கலப்பும் நிறைந்திருந்தும் அவன் எல்லாவற்றையும் வென்று மலர்ந்த செறி மலரின் எளிய வனப்பைத் தானும் பெற விரும்புகிருன்.

இந்தியச் சிற்பம் மிகவும் மகத்தானது. இவ்வளவு உயர்ந்த சிற்பம் இதுவரை எந்த நாட்டிலும் எந்தக் காலத்திலும் தோன்றியதில்லை. ஒரு நடராஜர் சிலையோ, புத்தர் சிலையோ, திரிமூர்த்தி சிலையோ இருக்கிறவரையில் கலையுலகில் இந்தியர் தலைநிமிர்ந்து நடக்கலாம். இந்தியச் சிற்பத்திலேயே இந்திய நாகரிகம் முழுதும் அடங்கியிருக்கிறது. உருவில்லாத கருத்துக் களுக்கு உருவம் கொடுக்கப் பட்டிருக்கிறது. பிற நாட்டினர் இயற்கையின் வெவ்வேறு தோற்றங்களைப் பற்பல உருவில் வேண்டிய மட்டும் அமைத்திருக்கின்றனர், ஆயினும் இங்குள்ள கருணை, அன்பு, முதலிய உயர்ந்த கருத்துக்களின் உருவச்சிலையை வேறு எந்த நாட்டுச் சிற்பத்திலும் காண்பதரிது. நம் கலைஞர்கள் கருத்துக்களுக்கான குறியோ சங்கேதமோ தயார் செய்யவில்லை, விக்கிரகமொன்றையே சிருஷ்டி செய்திருக்கிருர்கள். அதாவது கருத்துக்களைப் புரிந்துகொள்ள ரசிகர்கள் கஷ்டப்பட வேண்டிய தில்லை; கற்பனை செய்ய வேண்டியதில்லை; விளக்கம் தேவை யில்லை. கருத்துக்களே சிலை வடிவிடத்தே இரண்டறக் கலந்திருக் கின்றன; கருத்துக்களே சிலைகளா யிருக்கின்றன.

ஐரோப்பாவில் ஒரு சமயம் கலைஞர்கள் இயற்கைத் தோற்றத்தை உள்ளது உள்ளவாறு நகல் செய்யும் மார்க்கத்தில் முனைந்திருந்தனர். அது கலையின் சரியான மார்க்கமல்ல. அதனுல் இறுதிவரை திருப்தியைக் கொடுக்கமுடியாது. புறட்சிவயப் பட்டுத் தற்சமயம் இயற்கையை முற்றிலும் உதறித் தள்ளும்

முயற்சி நடக்கிறது. அதுவும் இயற்கைக்கு விரோதம்தான்; அதில் யாதொரு இன்பமும் கிடையாது. இயற்கை வடிவங்களை சூழ்நிலைகளிலிருந்தும் இனத்தின் தொடர்பினின்றும் முற்றிலும் வேறுபடுத்தி நினைக்கமுடியாது; பார்க்கவும் முடியாது. விஞ்ஞான ஆராய்ச்சியையும் மனோதத்துவ ஆராய்ச்சியையும் வைத்துக் கொண்டு கலைச் சிருஷ்டியில் என்ன செய்வது? வர்ணங்களைப் பற்றிய விஞ்ஞான ஆராய்ச்சியோ மனத்தைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியோ கலையின் இறுதி உண்மையாகாது. கலையின் விஷயமும் கலைஞரின் மனமும் பொருளும் ஒளியும்போல. சூரிய வெளிச்சம் கல், மண் முதலியவற்றின் மேல் விழுந்து பிரதி பலிப்பதில்லை; இதைப்போன்றது இயற்கைத் தோற்றத்தை ஒத்து வரையும் கலை. கண்ணாடி அல்லது தண்ணீர் மேல் பிரதிபலிக்கும் வெளிச்சத்தைப் போன்றது பாரத நாட்டை உள்ளிட்ட கீழ் நாடுகளின் கலை. இது இயற்கையை உள்ளதை உள்ளவாறு நகல் செய்ய முயலவில்லை; இயற்கையை முற்றிலும் வெறுக்கும் அருவக் கலையாகவேண்டிய அவசியமுமில்லை. இதில் விளங்கும் உண்மையோ, ரூபத்தையும் அரூபத்தையும் சேர்த்து இரண்டிற்கும் நடுநிலைக் காட்சியளிக்கிறது.

நிலக்காட்சிச் சித்திரத்தில் தோன்றும் சுவை நவரசங்களில் ஒன்றாகாது; அதைச் சாந்தநிலை என்னலாம்; அல்லது ஏகாந்தத்தின் ரசம் என்றும் கூறலாம். சீனர்கள் அதைத் தங்கள் மகரிஷியான லாவுத்சேயினால் கற்பிக்கப்பெற்றதாகத் தெரிகிறது.

ஒரு நிலக்காட்சி-அதன் நடுவில் ஒரு மனிதன். நிலக் காட்சியையே விசேஷமாக வரையும் நோக்கமிருந்தால் அதிலுள்ள மனிதனை வரைய முயலவேண்டும். மனிதனை வரைவது நோக்கமானால் நிலக்காட்சியை நன்றாக வரைய முயல்வது நலம். படத்தின் விஷயத்தை நேருக்கு நேர் முரட்டுத்தனமாக அடைய முயன்றால் அது விலகித் தூரப் போகும். காதலின் போக்கைப் போலவே அதில் கோணலான போக்குண்டு. காதலொழுக்கத்தில் எந்தப் பக்கம் போக விருப்பமோ அந்தப் பக்கம் நேரடியாக போகமுடிவதில்லை; எதைச் சொல்ல விருப்பமோ அதைச் சரியாய்ச் சொல்வதில்லை. எது விருப்பமோ அதைச் சாடையாக

வும் இங்கிதத்திலும் வியஞ்சனங் கலந்தும் அழகுபடுத்தியும் வெளியிடுவதுதான் இயற்கை. இதிலேயே காதலன், காதலி இருவரும் களிப்படைகின்றனர்; இன்புறுகின்றனர். காதல் வெற்றி காண்கிறது. கலையாகட்டும், காதலாகட்டும் இரண்டிற்கும் நேரடியான முரட்டுத்தனம் கூடாது.

நிலக்காட்சிப் படத்தில் மரஞ் செடிகள், மணல்மேடு, நீரோட்டம் முதலியவற்றை மாத்திரம் வரைந்ததும் படம் மனத்திற்கு முற்றிலும் பிடிக்கிற அளவிற்கு அமைய இல்லையென்று வைத்துக்கொள்ளலாம். அச்சமயம் படத்தில் எங்காவது ஒரு வால் நீண்ட கருங்குருவி அல்லது கையில் கோல் ஏந்திய இடைச் சிறுவன் அல்லது குப்புறக் குனிந்து நீர் குடிக்கும் குரங்கு, இவற்றிலொன்றை ஓவியன் வரைகிறான். வரைந்தது தான் தாமதம்; படத்திலுள்ள எல்லாப் பொருள்களும் உயிர் பெற்றுப் பேச ஆரம்பிக்கின்றன. உயிரோடு உயிரின் உறவு உண்டாகிறது. சோர்வு அல்லது அழகு நிரம்பிய நிலக்காட்சியின் இடையில் அந்தக் கலைஞனே அந்தக் கருங்குருவியோ அல்லது இடைச் சிறுவனோ ஆகிவிடுகிறான்.

ஓவியத்தில் சித்தி பெற்றவர் தம் செயலில் தவறு படுவதில்லை. சீன தேசத்துக் கதையொன்று உண்டு: ஓவியர் ஒருவர் கால்பட்டு மைக்கிண்ணம் கவிழ்ந்தது. நொடியில் அவர் கையைக் கொண்டு மையைத் தடவிக் காகிதத்தில் ஆச்சரியமான யாளியொன்று வரைந்துபோட்டார். நம் நாட்டவர் வழங்கும் பழமொழிகளில் கரடி பாய்பவன் இடறி வீழ்ந்தால் அதுவும் ஒரு வித்தையாகும் என்ற பழமொழி இதற்கு ஒத்த சான்றாகிறது.

வரைபவர் மனத்தில் விஷயம் தெளிவாக இருக்கும் பொழுது அதை மனத்திலிருந்து அப்படியே எடுத்துக் காகிதத்தில் வைத்ததும் படம் தோன்றிய மாதிரி சுலபமாகிறது; அல்லது திரையை நீக்கினதும் பின்னால் இருக்கிற வஸ்து தோன்றுவது போலாகிறது. இதிலிருந்து, ஓவியத்திற்குப் பின்னால் கையும் கருவிகளும், காலமும், தொழிற் திறமையும் எல்லாமிருந்தும் இவையொன்றுமே இல்லாதமாதிரி சித்திரம் மட்டும் காட்சியளிப்பதை நாம் அறிகிறோம். ஓவியருக்கும் ஓவிய ரசிகர்களுக்

கும் இவைகளைப்பற்றி யாதொன்றும் தெரியாததுபோல் படம் தோன்றி விளங்குகிறது.

அம்பையும் வில்லையுங் கொண்டு ஒருவன் சரியாய்க் குறி பார்த்து எய்வதற்கு முயற்சி செய்யலாம். அதனால் அம்புக் குறியில் தைத்தும்விடலாம்; தைக்காமலும் போகலாம். ஆனால் ஒன்று ; குறியே அம்பைக் காந்தம்போலிழுக்கும்பொழுது குறி தவறுவதற்கு இடமேது ?

தற்காலத்தில் மேல்நாடுகளில் விஞ்ஞானத்தின் ஆதிக்கம் கலையின் மேலும் படர்கிறது. அதன் காரணமாக அவசேதன மனத்தின் அல்லது அதிசேதனச் சிந்தனைகளின்மூலமாக நடக்கும் ஒருவிதக் கலைச் சிருஷ்டியின் முயற்சியைக் காண்கிறோம். அம்மாதிரி வேலைச் சின்னங்களைப் பார்த்து, வெறும் வியப்பை யுண்டுபண்ணுவதும் அல்லது புதிரான பிரச்சினைகளைக் கிளப்பு வதுமான வேலைகளும் கலைச் சிருஷ்டிதானா என்று இயற்கை யாகவே ஒரு கேள்வி பிறக்கிறது.

கலையானது ரச வியஞ்சனத்தில் ஒருபுறம் விவரிப்பதற் கரியது; எல்லையற்றது. மறு புறம் உருவத்திலும் கோட்டிலும் கட்டுப்பட்டது, இணக்கமானது, குறிப்பானது. காரணம் கலைச் சிருஷ்டி மானிட சத்துவத்திற்கும் விஸ்வ சத்துவத்திற்கும் உள்ள அந்தரங்க அறிமுகத்தின் சாட்சியாகும்; அறிகுறியுமாகும். கலை புதிய அறிமுகத்தைச் சிருஷ்டித்து ஒரு சிருஷ்டியின் வஸ்துவை மற்றொரு சிருஷ்டியில் சேர்க்கிறதென்றும் சொல்லலாம்.

ஒரு பெண்மகளைப் பொருளாக எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். அவள் வாழ்க்கையில் ஒருவருக்கு மகளாகவும், ஒருவருக்குத் தோழியாகவும், ஒருவருக்குத் தாயாகவும் விளங்குகிறாள். இயற்கையின் மத்தியில் இயற்கையின் கண்களில் அவள் தாயு மல்ல, மகளுமல்ல, மனைவியுமல்ல, யாருடனும் அறுக்கமுடி யாதத் தொடர்பினால் கட்டுண்டவளல்ல; அவள் வெறும் பெண்; பெண்ணே. ஒரு புறம் அதே பெண் இடுப்பில் குழந்தையுடன் தாய்மை விளங்க நின்றால், அவளது மெய்ப்பாடு கொண்டு வேறு விதமாய்க் கற்பனை செய்ய முடியாதவாறு தாயேதான்

என்று சொல்லும்படித் தோன்றலாம். பெண்ணின் இயற்கையில் எப்படியோ அப்படியே ஏனையோர் இயற்கையிலும் ஒருவித அந்தரங்க அனுபவத்தின் நிச்சயமான அடையாளமொன்றைக் காணலாம். கண்டமாத்திரத்தில் அந்த மனிதர் கலைக்குத் தகுதியான விஷயமாகின்றார். தினசரி வாழ்க்கையில் பெண்ணின் பெண்மையின் பற்பல முகங்கள் ஒவ்வொரு முகூர்த்தமும் ஒன்றையொன்று மங்கலாகும்படி மறைத்துவிடுகின்றன. அவளுடைய பிரகாசத்தை மங்க வைப்பதனால் அவளைச் சரியாய் அறிந்துகொள்ள முடியாமற் போகிறது. எனவே அவள் நம் உணர்விற்கும் கலைக்கும் உரிய விஷயம் ஆவதில்லை. நாள்தோறும் பார்க்கும் பெண்ணை நாம் பார்ப்பதில்லை. திருமணத்தன்று மணவறையில் வீற்றிருக்கும் பெண் எல்லாருடைய கண்களையும் ஈர்க்கிறாள். அப்பொழுது அவளைப் பார்த்தால் புதுமையானவளாயும் ஒப்பற்றவளாயும் காணப்படுகிறாள்.

ஒரு துண்டுக் கல்லை எடுத்துக்கொள்வோம். அது வெறும் கல்லேயன்றி வேறொன்றையும் குறிக்காது என்னும்போது அது இயற்கையின் பொருள் மாத்திரமே. நில நூல் அல்லது பொருள் நூல் துறைக்குச் சென்றதும் கண்ணால் பார்ப்பதற்கும் கருவிகளால் சோதிப்பதற்கும் தகுதியுடையதாகிறது. ஆனால் அதே கல் ஒருவர் இலேசாக ஒரு பாகத்தைத் திருத்திக் கற்பனை செய்வதினால் ஒரு சமயம் சிவன்போலும், ஒருசமயம் குரங்கு போலும், ஒருசமயம் கிழவிபோலும் தோற்றமளிக்கிறது. அப்பொழுதும் அக்கல், மனத்தில் வியப்பைக் கிளப்பியிருக்கலாம், கேள்வியை எழுப்பியிருக்கலாம்; ஆனால் யாதொரு சுவையையும் எழுப்பியிருக்காது. காரணம் நாம் அதை ஒரு குறிப்பிட்ட பரிச்சயத்தைக் கொண்டு நம்முடன் உறவுபட்டதாக அறியவில்லை. அதை நாம் பெயரிட்டு அழைக்கவும் இல்லை. ஆனால் சிற்பியின் கையில் அகப்பட்டதும் கல், கல்லாக நிற்பதில்லை. சிற்பி தன் முழு இதயத்தைக் கொடுத்து, அனுபவத்தைக் கொட்டித் தான் கண்ட காட்சியில் அந்தக் கல் சிவனாகவே மாறுகிறதன்றி வானரமாகவோ கிழவியாகவோ மாறுவதில்லை. ஒப்பற்ற ஒரு பரிச்சயத்தில் அக்கல் ரசிகனிடம் பரிச்சயமளிக்கிறது. உள்ளத்தின் அந்தரங்க விஷயமாகவும் கலைப்பொருளாக

வும் மாறுகிறது. அப்பொழுதுதான் அது சிருஷ்டியின் பிரதி சிருஷ்டியாகிறது.

கீழ்த்திசையில் பசுந்தோப்பின் தலைமேலே கண்ணின் மைபோன்ற மேகம் காணப்படுகிறது. அதைப் பார்த்ததும் எனக்கு ஏன் இவ்வளவு இன்பம் உண்டாகிறது; மனத்தை ஏன் இவ்வாறு அசைவிக்கிறது? காரணம் வேறொன்றுமில்லை—ஒரே உண்மையின் ஒரே உணர்வின் ஒரு பிரதேசம் அந்த மேகம்; இன்னொரு பிரதேசம் இதோ இந்த நான்.

ஒரு பக்கம் மேகம், இன்னொரு பக்கம் நான். எனவே மேகத்தின் இன்பம் என்னிடத்திலும் என் விகாரம் மேகத்திலும் சஞ்சரிக்கின்றன. ஒரே உண்மை பொருளாகவும் பொருளுடையோனாகவும் இருக்கிறது. என் புலன்கள் என் மனக் கோயிற்கு அமைந்த ஜன்னல்களுமேயாகும். அந்நெறியில் நானும் நான் வரையும் பொருள்களும் ஒன்றாய்ச் சேருகிறோம்—ஒன்றுபடுகிறோம். ஒரே உணர்வில் வித விதமான ஊசலாட்டமும் அலையாட்டமும் எழுகின்றன.

குநால் ஜாதகக் கதையில் காமலோகத்தின் விஷயம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அந்நூலார் காமலோகத்திற்கு மேல் ரூப லோகமும் அதற்கு மேலே அரூப லோகமும் என்று கூறுகின்றனர். என்னைக் கேட்டால் அதற்கும் மேலே ஆனந்த லோகம் ஒன்று உண்டு என்பேன். காமலோகத்திலுள்ளது பற்றுதல், அதன் விளைவு குருட்டுத் தன்மை. ரூபலோகத்தில் ஏறினதும் ரூபம் தெரியவந்தது. அரூப லோகத்தை அடைந்ததும் ஆன்மாவுக்குப் பரமான்மாவோடு உள்ள சந்தமய ஐக்கியத்தின் அநுபவம் உண்டாயிற்று. ஆனந்த உலகத்திலே எல்லாம் ரசமயம். "ரசமே அவன் சொரூபம்" என்று சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது.

"எல்லாம் ரசமயம்"

* * *

கட்டுரைகளின் விவரம்

கல்வியில் ஓவியக்கலை:— 1936ம் ஆண்டு பிப்ரவரி மாதம் கல்கத்தா பல்கலைக் கழகத்தார் நடத்தின கல்வி வாரத்தின் போது 'நியூ எடுகேஷன் பெல்லோஷிப்'பின் வங்கியக் கிளைத் திறப்பு விழாவில் வாசிக்கப் பெற்றது.

ஓவியப்பணி ஒரு யோகசாதனை:— இமயமலையிலுள்ள மாயாவதி என்னும் அத்வைத ஆசிரமத்தில் பவித்திரானந்த சுவாமியவர்களோடு நூலாசிரியர் நடத்திய உரையாடலின் விஷயங்கள்; 'பிரபுத்த பாரத்' ஆங்கில பத்திரிகையில் வெளிவந்துள்ளது.

ஆலங்கரண ஓவியம்:— 'விஸ்வ பாரதி'—கால் ஆண்டுக்கொரு முறை வெளியாகும் ஆங்கிலப் பத்திரிகையில் 1940–ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் முதலில் வெளிவந்தது.

ஓவியச் சிற்றுரை:— டார்ஜிலிங்கிலுள்ள இராமகிருஷ்ண வேதாந்த ஆசிரமத்தின் பிரபுத்தானந்த சுவாமியவர்கள் நூலாசிரியரைக் கேட்ட சில கேள்விகளுக்குப் பதில் கட்டுரை ரூபத்தில் 'பிரபுத்த பாரத்' பத்திரிகையில் வெளிவந்ததைத் தழுவி எழுதப் பட்டது.

கலைகளின் பரஸ்பர உறவு:— திரு. பரிமள சர்க்காருக்கு எழுதிய கடிதத்தின் அம்சம்.

ஓவியக் கண்ணோட்டம்:— வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் நூலாசிரியர் எடுத்துரைத்த விஷயங்களின் குறிப்புகள். திரு. கனுய் சாமந்த அவர்களால் தொகுக்கப்பட்டு நூலாசிரியரால் திருத்தப்பட்டவை.

———

ஆலங்கரண ஓவியம் என்னும் கட்டுரையைத் தவிர மற்ற எல்லா அத்தியாயங்களும் 'சில்ப கதா' என்னும் நூல் வடிவத்தில் வங்க மொழியில் வெளிவந்தவை. விஸ்வபாரதி பிரசுரத்தார் வெளியிட்ட நூல்.